أحمد عبد المعطى حجازى

هذه الحلبة السوداء

لن نتفق على شىء أبدا إذا لم نتفق أولا على حقيقة أساسية. حقيقة من تلك الحقائق البسيطة، الواضحة التى يقال إنها من بدائه العقول، لأنها تفهم بغير تفكير، وتقبل بدون مناقشة، بل هى لا تحتاج حتى أن تذكر وإلا ظن القارىء أو السامع أنها سخرية منه، أو شك فى ذكائه. هذه الحقيقة هى أننا بشر لا نختلف عن غيرنا من البشر فى أى شىء على الإطلاق.

إذا كان البشر يولدون ويموتون، فنحن مثلهم نولد ونموت. وإذا كانوا يأكلون ويشربون ويحبون ويكرهون، فنحن مثلهم نأكل ونشرب ونحب ونكره. وإذا كانت لهم عيون يبصرون بها، وآذان يسمعون بها، وعقول يفكرون بها، فنحن كذلك لنا عيون وآذان وعقول. وإذا كانوا يتقدمون فى الزمن من الماضى إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى المستقبل، ويتطورون خلال ذلك من حال إلى حال أرقى، فيخرجون من التوحش إلى التحضر، ومن الجهل إلى العلم، ومن الخوف إلى الأمن، ومن العبودية إلى الحرية، ومن التفرقة إلى التسوية، ومن العداء إلى الإخاء، ومن الشدة إلى الرخاء، فنحن كذلك نتقدم معهم ونتطور، وقد نسبقهم فى بعض المراحل فلا يخرجنا هذا السبق من انتمائنا للذين تخلفوا، لأن ما سبقناهم إليه هو حصيلة سعينا وسعيهم، لهم فيه نصيب سيؤول إليهم ويدخل تراثهم بعد حين، فيمكنهم من اللحاق بنا، وربما سبقونا هم بعد ذلك، لكن تخلفنا عنهم لن يكون شرف ندعيه أو ميزة نتشبث بها، بل هو عارض يجب أن نتجاوزه، وتحد يجب أن نفوز فيه بالتقدم والتجاوز.

هل يمكن أن يكون هذا الكلام موضع جدل أو خلاف؟ هل فينا من يزعم مثلا أن الناس خلقوا من طين وخلقنا نحن من أثير؟ أو أننا نعيش فى الأرض ويعيش غيرنا فى السماء؟ أو أن الله فتح المستقبل لسوانا، وجعل الماضى لنا سجنا أبديا وزمنا وحيدا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا لم يكن هناك من يزعم هذا الزعم ، فلماذا يريد بعض الناس فى بلادنا التى بدأ منها التاريخ سيره أن يخرجونا من حركة التاريخ ، ويحملونا على السير فى عكس الطريق ؟ .

لماذا ينظر هؤلاء إلى أجسادهم وأجسادنا نظرة البهيمة إلى البهيمة ؟ ولماذا يخافون من عقولهم وعقولنا كأن العقل كارثة أو جريمة ؟

يريدون أن نغطى وجوهنا ، وننكر عواطفنا ، وننفى عقولنا ، ونكف عن القول والفعل ، ونتوقف عن طلب الحرية والتقدم . أن نهجر مزارعنا ومصانعنا ، ونغلق مدارسنا ومسارحنا ، ونحطم أقلامنا ، ونطوى صحفنا ، ونعقم أبناءنا ، ونئد بناتنا فعل الجاهلية الأولى ، ونمضى فى هجرة جماعية إلى القبور ننتظر عندها دورنا ، ونستذكر بجانبها الإجابات الصحيحة التى يجب أن نرد بها على أسئلة الملائكة الممتحنين !

لقد مررنا من قبل كما مر غيرنا بهذه المحنة البشعة التى كان البشر فيها يبدأون استعدادهم لملاقاة الموت منذ اللحظة الأولى التى يفتحون فيها عيونهم على الحياة .

نحن أيضا كانت لنا عصورنا الوسطى التى استمرت قرونا وقرونا لم تكن إلا نفقا طويلا مظلما يقذف فيه الناس ساعة يولدون فلا يخرجون منه أبدا ، كأنما يقدمون قرابين حية لوثن شرير !

فى هذا النفق الطويل الملىء بالمسوخ والشياطين ، والأفاعى والسعالى ، والكهنة والجلادين ، والسجون والمشانق ، والخوازيق والمحارق . كان على البشر أن يتحلوا بالجوع والخوف ، ويتجملوا بالبرص والجذام ، ويتطهروا بالضرب والكى ، ويلوذوا بالخرافة والجنون لكى ينالوا الخلاص ، ويفوزوا بالنعيم المقيم .

لم نكن فى هذا الهم شرقا فقط ، بل كنا فيه شرقا وغربا معا . وكما اضطهد الفكر عندنا اضطهد عندهم ، وكما كان الشعراء والكتاب والفلاسفة والمتصوفة يعذبون ويقتلون فى البصرة وبغداد ، وفى حلب والفسطاط وقرطبة كانوا يعذبون ويقتلون فى بيزنطة وروما ، وفى لندن وباريس .

ابن المقفع قطعت ساقاه وألقيتا فى النار حتى يراهما بعينيه تحترقان قبل أن تضرب عنقه ، والحلاج جُلد أولا ألف جلدة ، ثم قطعت أطرافه الأربعة ، ثم ضرب عنقه ، ثم أحرقت جثته ، ثم ذرى رماده فى نهر دجلة . أما السهروردى فقد منع عنه الطعام والماء حتى مات صبرا فى قلعة حلب .

وكذلك كانت السلطة الدينية والمدنية فى أوربا تفعل بالكتاب والمفكرين . كان جوستنيان يقطع يد من ينسخ كتابا محظورا فى بيزنطة ، وكان يحرق من يحتفظ بمثل هذا الكتاب . وقد نصبت المشنقة للراهب سافونارولا فوق كومة مشتعلة من الحطب ليشنق وهو يحرق . أما الفيلسوف جوردانو برونو فقد سجن ثمانى سنوات قبل أن يحرق حيا فى أحد ميادين البندقية .

ولم يكن الناس فى تلك العصور يأنفون من مشاهدة هذه الصور الفظيعة الفظة أو يتقززون منها ، بل كانوا يتلذذون برؤيتها ، ويستمتعون بها استمتاعاً وحشيا . وقد اشترى سكان بعض المدن الفرنسية فى القرن الخامس عشر أحد قطاع الطرق بثمن باهظ ليستمتعوا بمشاهدته والخيول الأربعة التى قيدت لها أطرافه تمزقه أربع مزق . ويروى المؤرخ أوتو الفريزنجى الذى عاش فى القرن الثانى عشر أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطاغية الصقلى فالاريز كان مغرماً بأساليب التعذيب المبتكرة التى كان يسوق إليها الأبرياء بالذات ، لأن المفارقة الناشئة عن تعذيب البرىء أقوى ، ولأن هلعه يكون أشد . وقد أراد بيريليوس ، وهو صانع ماهر من صناع المعادن . أن يتقرب للطاغية فصنع له تمثالا مجوف من البرونز على هيئة ثور ، وجعل للتمثال بابا يسمح بإدخال من يريد الملك تعذيبه ، على أن توقد النار تحت التمثال المعدنى الذى يتقلب فيه المعذب المسكين وهو يجأر بالشكوى حتى يتحول صراخه إلى خوار يبدو كأنه خوار الثور ، فإذا سمعه الملك ضحك وانشرح صدره . وقد وجد الطاغية أن سروره سيكون أشد إذا كان هذا الصانع الماهر أول من يلقى فى هذا الثور العذاب !

وكما كان التمييز بين البشر على أساس العقيدة والعرف والعمل والجنس مبدأ معمولا به فى الشرق ـ بصرف النظر عن شرعيته ـ كان مبدأ معمولا به فى الغرب أيضا ، فالأجانب والفلاحون وأبناء الأقليات الدينية يعاملون معاملة العبيد ، والمرأة تعامل معاملة الحيوان ، وينظر إليها باعتبارها جسداً خاليا من العقل ، فهو بيت الشهوة وصورة الخطيئة ، ولهذا يجب أن يغطى ويقمع ويسجن .

وهذه النظرة لم تكن نظرة السادة وحدهم إلى من هم دونهم ، بل كانت عقيدة عامة يؤمن بها العبد كما يؤمن بها السيد ، وتعتنقها المرأة كما يعتنقها الرجل .

وقد كان من أثر هذه العقيدة أن فقد عامة الناس فضائل الإنسان الحر ، وتشبثوا بالصورة العبودية التى نشأوا فيها وألفوها . كما فقدت المرأة احترامها لنفسها ، وأصبحت جسداً محضا تجتهد هى أن تصبه فى الهيئة التى تثير شهوة الرجال ، فإن ثقلت عليها حيوانيتها فرت إلى عكسها وقتلت جسدها فى الدير .

والحقيقة أن النظرة المشمئزة الكارهة للجسد الإنسانى كانت نظرة مشمئزة كارهة للحياة نفسها ، فليست الحياة فى النهاية إلا ما يتمثل فى هذا الجسد الحى الذى نظر إليه كسجن للروح ، ووكر للشر والخطيئة ، ومن هنا تلك الغارات التى كانت تشنها العصور الوسطى على فن التصوير ، خاصة إذا كان موضوعه الجسد العارى بالذات .

لكن البشر خرجوا من نفق العصور الوسطى منذ قرون ، واكتشفوا أن خلاصهم لا يكون باحتقار الجسد وتدميره ، بل يكون باحترامه وتوقيره ، وأن النعيم الذى يليق بالحيوان الأعجم والمتوحش الأبكم غير النعيم الذى يطلبه الحر ويرضاه . وهل استطاع الإنسان أن يبدد الظلمة ، ويسخر الطبيعة ، ويقهر الطغيان إلا حين عرف كيف يركن لعقله ، وكيف يزهو بقوة جسده وبهائه ؟ !

وإذا كنا نحن بالذات قد ورثنا فيما ورثنا أن للبدن علينا حقا ، وأن شقاء العاقل بمعرفة الحقيقة خير من نعيم الجاهل بما يتمرغ فيه ، وأن السنة التى سارت عليها الخليقة هى التى سنسير عليها ، « سنة الله التى قد خلت من قبل ولن تجد لسنة الله تبديلا » ــ إذا كنا قد علمنا أن التقدم قانون ، وأن العقل قدر ، وأن الحرية مصير ، فلماذا يريد بعض الناس فى بلادنا أن يعيدونا إلى العصور الوسطى ؟

يظنون أنهم بعدائهم للفكر والفن ، واحتقارهم للمرأة ، وتشبثهم بالماضى ، وخوفهم من المستقبل يدافعون عن تراث خاص وهوية قومية . لكن البشر كانوا جميعا مثلنا ، وقد تطوروا ولم نتطور ، وتقدموا ولم نتقدم ، بل نحن نخطو خطوة للأمام ونرجع خطوتين للوراء ، فلا نخسر ثقافة الروح وحدها ، بل نخسر معها الثروة والمتعة والأمن

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

والرخاء جميعا ، لأن هذه لا يمكن أن تتحقق فى هذا العصر بغير فكر وفن ومساواة وحرية .

صحيح أن أكثر الشعوب لا تزال تتعثر ، ولا تزال تعانى من الظلم والفقر والتعصب والطغيان ، فميراث العصور الوسطى ما زال ثقيلا ، وما زال هناك من يشعرون نحوه بالحنين حتى فى البلاد التى تجاوزته منذ قرون ، لكن الأبواب التى تفتح والقيود التى تفك خارج بلادنا تقابلها أبوابنا التى تغلق ، وقيودنا التى تضاف إليها قيود وقيود .

حتى القرن الماضى كان يمكن أن يساق شاعر فرنسى إلى القضاء لأن بعض الناس رأوا فى شعره ما لايتفق مع الفضيلة . وحتى الستينيات من هذا القرن كانت روايات لورنس ، وجويس ، وسولجنتسين تصادر فى انجلترا والولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى . لكن حرية الفكر فى هذه البلاد لا تلبث حتى تنتصر ، فتتسع حدودها فى كل يوم عما كانت عليه من قبل . أما عندنا فالحرية التى كانت متاحة للكتاب والشعراء والمفكرين المصريين فى أوائل هذا القرن ـــ وكانت مع ذلك محدودة ـــ لم تعد متاحة الآن ، وهى مهددة بأن تضيق أكثر .

إننا ندير ظهرنا لمستقبل البشرية ، ونقترب يوما بعد يوم من العصور الوسطى التى ظننا أننا تجاوزناها منذ قرن أو قرنين ، لكنها تعود الآن لتكون مستقبلنا الذى يقودنا إليه من يحرقون المسارح ، ويصادرون الكتب ، ويفرضون على رجالنا حياة العقم ، وعلى نسائنا حياة الجوارى والإماء .

هؤلاء الذين يملؤهم الرعب من مواجهة الواقع ومواجهة أنفسهم يتحولون إلى وحوش ضارية وأشباح عاوية تشدنا لنرقص معها رقصة الموت الرهيبة ، تلك التى ينخرط فيها كل من فقد شجاعته وقدرته على التقدم ، فلا بد أن يسلم نفسه للموت الذى يسكن الكهوف .

لقد آن لنا أن نخرج من هذه الحلبة السوداء !

لقد آن لنا أن نخرج من هذه الحلبة السوداء !

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مصطفى سويف

الإبـداع ضـرورة

مقدمة :

من الامور التى تعلمناها منذ شبابنا الباكر ولانزال نتلقى فيها المزيد من الدروس أن من الزم الواجبات واصعبها معاً شرح مايبدو لنا انه من المسلَّمات . ومع ذلك فقد لايكون من المغالاة أن نقول إن الجهد المبذول فى هذا الصدد يدرُّ فى معظم الأحيان عائدا يجعلنا لانندم على مابذلناه ، وقد يحفزنا إلى بذل المزيد . ومن المسلَّمات التى عاش الكثيرون منا وهم يحملونها فى عقولهم امتناعاً وفى صدورهم إيماناً تصورٌ مؤداه أن الإبداع ضرورة ، بمعنى انه لاخيار لنا ، فإما أن نبدع فنبقى أو لانبدع فنفنى . وقد حكمت هذه المسلَّمة كثيراً من افعالنا وأقوالنا بل واستطاعت أن تنفذ إلى وجداننا . ثم إذا الأيام تدور ويأتى زمان نجد لزاما علينا فيه أن نتناول هذه المسلَّمة بـالشرح والتـوضيح ؛ مـا معنى أن يكون الابـداع ضرورة ؟ ولـماذا ؟ وما الـذى تستوجبـه هـذه الضرورة ؟ وقبل هذا وذاك ، ما الذى نعنيه بالابداع ؟

معنى الإبداع :

لن نحاول أن نبدأ هذا الحديث بذكر مادة بدع كما وردت فى قواميس اللغة ، ولكننا نتجه مباشرة إلى بيان مايعنى هذا المصطلح فى العلوم السلوكية الحديثة ، وفى علم النفس بوجه خاص . فالمقصود بهذا المصطلح هو الإشارة إلى نوع معين من السلوك يصدر عن شخص بعينه (أو عن جماعة بعينها) إذ يواجه مشكلة ما فيحاول أن يجد لها حلًّا ، ويأتى هذا الحل على كفاءة عالية فى أداء المقصود منه ، ويكون فى الوقت نفسه حلًّا غير مسبوق . هذا بالضبط هو المعنى الأساسى أو المحورى للإبداع أو للسلوك الإبداعى كما يعرفه علماء النفس فى بحوثهم الحديثة . ويكتمل هذا المعنى إذا أضفنا إليه أن هذا السلوك يكشف عن نفسه بدرجات متفاوتة وبدرجات متباينة فى مجالات النشاط المختلفة ، بدءاً من مواجهتنا مواقف الحياة اليومية أيا كان حجمها ووزنها ومستوى تركيبها ، وانتهاء بجهودنا فى ميادين العمل العلمى

والفنى والاجتماعى جميعا . ومعنى ذلك أن الإبداع مستويات ، لأن كفاءة الحلول التى نتوصل إليها ، ومقدار الجدّة فيها ، مستويات ، ومعناه أيضا أن الإبداع يمكن أن يقع فى أى ميدان من ميادين الحياة الإنسانية . نقول ذلك حتى لايتصور البعض أن الإبداع مرادف للنبوغ أو العبقرية ، وحتى لايظل بعضنا يحسب أن الإبداع وقفٌ على النشاط الفكرى فى ميدان العلم أو الفن أو الأدب ، وأنه بالتالى ترف لاتقوى عليه الشعوب أو الدول النامية . إنما النبوغ والعبقرية يشيران فقط إلى مستوى رفيع من مستويات الإبداع ، لكنهما لايستوعبان ظاهرة الإبداع جملة وتفصيلا . كما أن ميادين العلم والفن والأدب والفلسفة جميعا تحوى أرقى آيات الإبداع ، لكنها لاتحتكر جميع الإنجازات الإبداعية . فالحياة الإنسانية أرحب من هذه النظم الفكرية جميعا وفيها متسع لمزيد من الإبداع وتجلياته . هذا هو الوصف العلمى الموضوعى للإبداع .

الإبداع ضرورة :

إن الصيغة الرئيسية التى تقوم عليها حياتنا الاجتماعية بأبعادها المختلفة إنما تضم فى نسيجها عنصرين أساسيين ، هما: البرمجة وأدوات البرمجة من ناحية ، والإبداع وأدوات الإبداع من ناحية أخرى . فنحن نعيش حياتنا الاجتماعية معتمدين من جهة على العادات فيما يتعلق بسلوكياتنا الفردية ، عادات الحركة ، والنطق ، والتعبير ، والتفكير ... الخ ، وعلى الأعراف والتقاليد فيما يتعلق بسلوكياتنا كجماعة . وتقوم العادات والأعراف والتقاليد جميعا كبرامج لتنظيم انطلاق وحدات السلوك أيًا كانت طبيعتها ، فى شكل سلاسل أو مسلسلات تتابع وتتشابك وتتقاطع ... الخ حسب نماذج أو أنماط محدَّدة سلفا ، وتحكم تحديدها هذا مجموعة القوانين العلمية التى نسميها قوانين التعلم بأبعادها النفسية العصبية ، والنفسية الاجتماعية .

ونعيش حياتنا الاجتماعية من جهة أخرى معتمدين على مانسميه الاستعدادات الأولية للإبداع ، وهى وظائف تفصح عن نفسها خلال أى جانب من جوانب سلوكنا ، سواء فى ذلك جوانب الفعل والفكر والوجدان ، وفى أى موقف من مواقف الحياة كما نحياها أياً كان ضيق نطاقها الاجتماعى أو اتساعه . وتعتبر هذه الاستعدادات الأولية للإبداع هى العدة الأساسية التى تمكّن الشخص من التعامل مع الجديد فى مواقف الحياة كما تواجهه ، صغر شأن هذا الجديد أم عظمه . ولما كانت مواقف الحيا التى نخوضها تنطوى دائما على أقدار من عناصر ومتطلبات اعتدناها ، وتكون هذه متشابكة مع مكوّنات واحتياجات جديدة لم نألفها من قبل ، فنحن نتعامل مع هذه المواقف دائما وأبداً معتمدين على مانحمله فى نفوسنا من أدوات البرمجة من ناحية ، وعلى الاستعدادات الأولية للإبداع أو الابتكار من ناحية أخرى . هكذا نجد أن الإبداع ضرورة ، كما أن البرمجة ضرورة ، كلاهما تفرضه طبيعة مواقف الحياة بصورتها البشرية . فلا يوجد موقف واحد مهما صغر شأنه أو عظُم ، فى حياتنا الخاصة أو العامة ، صغارا كنا أو كبارا ، لا يستثير فينا مفاتيح البرمجة ومفاتيح الإبداع معاً . ولايمكن أن تمضى الحياة الاجتماعية معتمدة على إحدى الدعامتين دون الأخرى .

وجدير بالذكر فى هذا السياق أن المهمة الرئيسية التى تقوم بها البرمجة فى حياتنا هى الاقتصاد فى الوقت والجهد المبذول ؛ إذ مادمنا مطالبين بالتعامل مع عناصر متكررة فنحن نتعامل معها بالاعتماد على برامج معدَّة بناء

على السوابق . وفى مقابل ذلك نجد أن الوظيفة الأساسية للإبداع هى قيادة المخاطرة ؛ فمادمنا مضطرين إلى التعامل مع متغيرات جديدة فقد يكون فى هذا التعامل هلاكنا لو أننا تورطنا فى الفعل المحكوم بالمصادفة وحدها ، وهو مايقع حتما لو أننا لم نكن نحمل فى نفوسنا غير البرامج والبرمجة . ولكن ، لأن بقية عدتنا فى الحياة هى الاستعدادات الأولية للابتكار فإننا نلجأ إليها ونعمل على تشغيلها فى محاولة لأن تكون مخاطرتنا فى خطواتنا التالية محسوبة إلى حد ما ، فهى مخاطرة ما فى ذلك شك ، لأننا لانملك خياراً آخر فى هذا الموقف ، ولكنها تحمل فى طياتها قدراً من الحصانة لأنها صيغت ونفذت بمساعدة عوامل الإبداع وتحت إشرافها أو قيادتها .

هكذا إذن تكون البرمجة ضرورة ، والإبداع ضرورة . للبرمجة مهمة محدَّدة هى الاقتصاد فى الوقت والطاقة ، كما أن للإبداع مهمة محدَّدة هى إكساب المناعة إلى حد ما ضد مجاهيل المخاطرة . ومن الدعامتين ، البرمجة والإبداع معاً تتحقق المهمة الكبرى التى لاننكف عن السعى فى إطارها ، وهى التوافق مع مقتضيات الحياة .

التوجه العام للتاريخ :

عندما نستقرىء تاريخ المجتمعات عبر أية مرحلة زمنية ، قيست بالقرون أو بالعقود أو بالسنوات لكى نستنتج من هذا الاستقراء توجُّهاً بعينه لهذا التاريخ فالراجح أن نخرج دائما بنتيجة رئيسية واحدة هى أن التاريخ يمضى نحو مزيد من تكثيف دواعى البرمجة ، وتكثيف دواعى الإبداع .

ومايتحدث عنه الكثيرون فى الوقت الراهن تحت عنوان ثورة المعلومات إنما يتصل فى نهاية الأمر بموضوع البرمجة وأساليبها ، فقد تم الكشف فى كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية عن عوامل لاتكاد تقع تحت حصر ، وعن أحوال لكل عامل من هذه العوامل لاتكاد تعد ولاتحصى ، فإذا أردنا الإفادة المثلى من هذا التراث أو الرصيد العلمى أو الفنى ... الخ فلابد من البرمجة فى أكفأ صورها . ولكن إلى جانب ذلك ، وبالقدر نفسه من الإلحاح ، لابد من تكثيف طاقة الإبداع ؛ فحجم الجديد فى مواقف الحياة الخاصة والعامة ، حياة الفرد والمجتمع والعالم فى عصرنا هذا ، وتلاحق هذا الجديد عاما بعد عام ، بل يوما بعد يوم ، لم يعد يترك متسعاً للتوانى فى مواجهة بالحلول الإبداعية . فإما الإبداع المكثَّف وإما الفناء والاندثار عاجلا لا آجلا . وسيقال عندئذ ، «هنا كان يوجد مجتمع اسمه كذا ، كان يحاول أن يتعلق بأهداب الحياة الكريمة ، لكنه لم يكن معدًّا لها» . وهو أمر لم يعد غريبا على أبصارنا وأسماعنا بعد ماشهدناه فى الأعوام القليلة الماضية ، وما سنظل نشهده لفترة تمتد بطول المستقبل المنظور . فى أوروبا ضاعت دول ، وفى أفريقيا وآسيا ستضيع مجتمعات بأسرها . البرمجة وحدها نصف قصة الحياة ، نصف مقتضيات المسيرة ، ولا تتم المسيرة دون تكامل شقيها .

والسؤال الآن :

ماهو تشخيص موقفنا ، أعنى موقف مجتمعنا المصرى ، فى هذه الفترة التاريخية ، إذا نظرنا من زاوية النظر هذه التى نسلِّط الأضواء عليها فى مقالنا هذا ؟ والإجابة ، أن التشخيص يشير إلى أننا مازلنا نعتمد فى معظم مواجهاتنا ، الخطير منها والأقل خطرا ، على التفكير النمطى والحلول المنمَّطة . بل ومازلنا ننفر نفورا ملحوظا من كل تفكير إبداعى أو مبتكر . بل وأكاد أرجِّح

أننا ننتقى الأشخاص للمناصب القيادية على أساس مالديهم من نزوع راسخ إلى التفكير النمطى ، ولولا مقتضيات التأدب الاجتماعى لذكرت أسماء وآراء وأعمالا بأعيانها ، ولكنى امسك عن ذلك لكيلا يتشتت ذهن القارىء فى مسارب غير مقصودة لذاتها . وعندما أتحدث عن «التنميط» ، تنميط الأفكار والأفعال ، إنما أستعمل المصطلح المتداول فى الحياة اليومية وهو نظير ماتسميه النظم العلمية الحديثة بالبرمجة ، مع فارق رئيسى واحد ، هو أن التنميط أو النمطية صورة متخلفة من البرمجة . ومعنى ذلك أنه حتى البرمجة بمعناها الحديث لاتزال غائبة عن معظم مناشطنا . ناهيك عن الإبداع أو الابتكار فهو أشد غيابا عن حياتنا ، فإذا لاح فى الأفق فالنظرة إليه أشد تخلفا ، تتراوح بين النفور وسوء الظن .

وأمام هذا الذى نراه ، يلزمنا تحديث الصورة بأكملها ، البرمجة والإبداع جميعا . فأما من حيث البرمجة فما يلزمنا هو العقول المنظَّمة أو المنضبطة ، والفرق كبير بين ماتعنيه صفة التنظيم والانضباط وماتعنيه صفة التنميط ؛ التنظيم والانضباط يعنى أولا وقبل كل شىء استيعاب أحدث منتجات الفكر البشرى فى اى ميدان نهتم به ، والتناغم مع مقتضيات هذه المنجزات . وأما من حيث الإبداع ، وهو مايعنينا بالدرجة الأولى فى هذا المقال ، فالذى يلزمنا أولا وقبل كل شىء الإيمان المؤسس على الاقتناع بالحاجة الملّحة إلى التفكير الإبداعى .

والعمل بصدق وكفاءة على تنمية رصيد الأمة من طاقة الإبداع على المستوى الأفقى والرأسى معاً ، ودعم هذه التنمية بالترحيب بناتجها بدلا من الازورار عنه ، والإفادة منه بدلا من وأده أو تجاهله ، ومن يدرى فربما فتح الله علينا بعد قليل بالهداية إلى الاستزادة منه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صــلاح قنصــوه

الـدين والفــن

ربما تكون محاولتنا التى نعرضها اليوم بين يدى القارىء ، مخاطرة بالخطو فى حقل الغام قديم هو علم الكلام ، أو علم التوحيد أو أصول الدين ، والمعنى واحد ، كما يدركه أهل الاختصاص على النحو الذى يجعل من كل ذلك نسقا عقليا يضم العقائد الإيمانية ويلائم بينها .

ولا ريب أن محاولتنا ستختلف عما صنعته المعتزلة والأشاعرة والخوارج أو غيرهم ، لسببين رئيسيين من بين أسباب أخرى : الأول اختلاف الإشكالية القديمة التى واجهت الأسلاف لحل مشكلات سياسية تتصل باختيار الخليفة ، ومشكلات لاهوتية أثارتها المناظرات مع فلول الأديان السابقة فى الثقافة الإسلامية الصاعدة آنذاك ، والثانى الاتساع والتراكم فى المعارف العلمية ، والمذاهب الفلسفية ، والإبداعات الفنية ، وسائر شئون الثقافة العالمية التى نحيا الآن فى رحابها . ومن ثم فلابد أن تختلف مفردات خطابنا وأدواتنا وأهدافنا عما ألفناه فيما سبق ، ولعل ذلك يمهد السبيل إلى فهم العلاقة بين الدين والفن .

١ ـ الإنسان فى القرآن

إذا تأملنا الآيات التى تتحدث عن صفات الإنسان فى القرآن نجد لونا من المفارقة ، فهو ظلوم وخصيم وعجول وجهول ، رغم أن آدم قد عُلِّم الأسماء كلها ، وكادح إلى ربه ، وفى كبد ، وخلق فى أحسن تقويم ، كما رد إلى أسفل سافلين . كما أن هناك الكثير من الآيات التى تتحدث عن تكريم الإنسان . ولا يعنى هذا تناقضاً ، بل يشير إلى أن الإنسان مجموعة من الإمكانات أو المشروعات لكى يختار من بينها مساره ومسعاه .

فرغم أن الإنسان قد خلق ضعيفاً (٢٨ سورة النساء) إلا أنه حمل « **الامانة** » التى أشفقت السموات والأرض والجبال أن يحملنها (٧٢ الأحزاب) .

وبعبارة فلسفية ، يمكن القول أن سائر الكائنات من

ملائكة وشياطين وحيوان أو جماد ، قد تحددت لها ماهية ، لا يمكن أن تحيد عنها ، على حين أن ، الإنسان وحده هو الذى ترك دون ماهية ، لكى يحمل عبء التكليف والاختيار ، أى مسئوليته عما يفعل فى الدنيا ، ليحاسب على ذلك فى اليوم الآخر ، ولذلك هو سيد المخلوقات الذى أمرت الملائكة بالسجود له .

ويقتضى غياب الماهية ، حرية الإنسان فى اختيار طريقه فى هذا العالم ، بعد أن وهبه الله السمع والبصر والفؤاد ، واللسان والشفتين ، ووضعه أمام النجدين : الخير والشر ، لكى يسلك أحدهما .

غير أن الانسان ، فى أطوار تاريخه على الأرض ، يمارس إمكاناته تلك على مراحل حتى يصل إلى ختامها ، حيث يتم نضجه فلا يعود فى حاجة إلى رسالة أخرى ، بعد أن أصبح مسئولاً وأهلا لنوال الثواب أو العقاب فى اليوم الآخر .

« فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه »

فآدم فى الجنة هو بمثابة المرحلة التى مايزال الإنسان فيها وليدا فى المهد ، أو طفلاً ساذجاً تحوطه الرعاية من كل جانب ، فلم يكشف بعد سوءاته ، أو ينسل ذريته .

وعندما استدرجه إبليس ليقترف ذنبه المشهور ، الذى قدرته المشيئة الإلهية عليه ، لكى يهبط إلى الأرض ، كان ذلك بغواية من إبليس الذى تحددت ماهيته من قبل الله « قال فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم » (١٦ الأعراف) . ولقد غفر الله لآدم وتاب عليه بعد أن تلقى من ربه كلمات (٣٧ البقرة) ليتم فصال الإنسان فيسعى إلى رزقه بنفسه . فلم يكن الهبوط إلى الأرض سقوطاً ، بل أمراً بالانخراط فى الوجود لممارسة الحرية ، وإيذاناً بالعمل .

فأخذ يدرج عبر مراحل ومستويات ، ويرشده رسل يتعاقبون عليه عبْر رسالات متعددة ، وفى تلك المراحل لم يكن الإنسان قد بلغ سن الرشد بعد . ولذلك استعان الرسل بما كان يأذن الله لهم به من معجزات تبهر الإنسان ، أو عقاب صارم ينزل به . وقد يقاس ذلك ، مع الفارق الهائل ، بما يصنعه المعلمون مع التلاميذ فى المراحل التى تسبق التخرج . حتى كانت رسالة الإسلام الخاتم . وهنا حصل الإنسان على شهادة التخرج وعليه أن يتحمل مصيره بنفسه ، ولم يعد فى حاجة إلى رسل آخرين لتلقينه شيئاً جديداً .

فهذا الإنسان ، الذى لا يحمل ماهية مسبقة تفرض عليه مصيره ، فرد ، وعاقل ، وفاعل أو عامل . وعليه أن يشغل هذه الماهية الشاغرة بما يحققه بنفسه ، ليقف أمام الله مسئولاً (انظر ٢٤ الصافات) .

فهو فرد ، لأنه لا يعتمد إنساناً من خلال انتسابه لجماعة أو أمة ، أو مرحلة تاريخية ، أو وطن . فثمة رفض لأساطير الأولين ، وتمرد على ما وجد عليه آباءه ، وحض على الهجرة من الوطن الأصلى . وسيحاسب الإنسان بوضعه فرداً يحمل تبعة اختياراته ، « ولقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول مرة » (٩٤ الانعام) . والانتماء لا يكون إلا إلى الله «الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون» (١١ الروم)

فلا ، يقدّر الإنسان الفرد إذن بلونه أو عرقه ، أو مكانته الاجتماعية ، بل بتقواه أى خشيته من الله الذى ينتمى ويرجع إليه فى نهاية الأمر .

والخلاص ــ أو النجاة ــ الذى يتم بإسلام المرء وجهه لله ، لا يشترط وساطة ، أى انتماء ، إلى أية مؤسسة أو سلطة دينية تمارس عليه شعائر معينة ، أو تمنحه شهادة

بالإيمان . بل الشعائر مباشرة من العبد إلى الرب ، ويزاولها الإنسان بنفسه فى أى مكان .

فلا يكون الإنسان محلاً يخضع للشعائر ، أو موضوعا لها ، كأن يعمّد أو تتلى عليه آيات معينة ، أو يتلقى البركة ، بل الإنسان «ذات» (بالمعنى الفلسفى) . هو الذى يمارس الشعائر ، فهو الفاعل وليس المفعول به .

والإنسان عاقل ، بمعنى أنه يملك أدوات ومعايير الصواب والخطأ والقدرة على التمييز بين الخير والشر ، بل وهو حر فى قبول الإيمان (الهداية ، ومن ثم الطاعة) ، أو رفضه (الضلال ومن ثم العصيان) . «فمن شاء فليؤمن ، ومن شاء فليكفر» . (٢٩ الكهف) . ويتبين الإقرار بالإنسان العاقل المسئول من الحض على الحوار والجدل بما هو ، أحسن ، وهوما يقوم على استخدام العقل بطبيعة الحال الذى يملكه أطراف الحوار . وليس للإنسان أن يعتذر بالغواية أو الشيطان « ما كان لنا عليكم من سلطان بل كنتم قوما طاغين » (٣٠ الصافات « إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا » (٣٦ الاسراء)

وأخيراً ، الإنسان فاعل عامل . وهنا يكون محك الإيمان الذى هو ما قرّ فى القلب ، وصدقه العمل . ولا يستقل ذلك عن كون الإنسان فرداً ، وكونه عاقلاً ، بل هو المركب المنطقى ومحصلتهما جميعا . فالإنسان يخطىء ويصيب ، يهتدى أو يظلم نفسه . ويلوح لى أن الإنسان لابد من أن يخطىء ويذنب ، ولكن أمامه دائماً إن يستغفر ويتوب . فثمة تشجيع متواصل على طلب المغفرة والتوبة ، مما يعنى إغراء مشبوباً بالعمل الذى لا تشلّه الخشية من الزلل وارتكاب الذنوب بحجة أن من لا يعمل لا يخطىء . «وقل اعملوا» (١٠٥ التوبة) فالباب مفتوح دوما للتوبة والمغفرة .

فالإنسان عاملا أو فاعلا يعنى أنه محكوم عليه بالسعى. وأن ليس للإنسان إلا ما سعى ، وهو كادح إلى ربه كدحا (٦ الانشقاق) لأن الله خلقه فى كبد لقد خلقنا الإنسان فى كبد (٤ البلد) ، ومقياس مكانته فى أحسن تقويم هو أن يؤمن ويعمل صالحا (٦ التين) فإلى الله يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه (١٠ فاطر)

٢ ــ اليوم الآخر :

وهنا نصل إلى مفهوم اليوم الآخر الذى ينبغى أن نستضىء به لنكف عن تكفير بعضنا البعض . فيكاد يرتبط فى جميع الآيات التى تتحدث عن الإيمان با لله ، الإيمان باليوم الآخر ، فيجىء الإيمان به رديفاً مباشراً للإيمان بالله ولابد أن يشير هذا إلى دلالة هامة ، وهى ألا ننسى قط أن الله وحده هو الذى يحاسبنا يوم الدين لأنه مالكه ، وليس لأحد من البشر ، مهما تكن مكانته ، أن يغتصب هذا الحق فى حساب البشر الذى موعده اليوم الآخر ، يوم الجمع والفصل والحساب ، يوم يتذكر الإنسان ما سعى .»

فالاختلافات فى الاجتهاد هى ممَّا لا يملك إنسان أن ينصب نفسه حاكما يقضى بينها باسم الله ، وإن كان له أن يحكم فيها باسم المصلحة البشرية التى يراها ، ويتحمل مسئولية حكمه فى دنياه بحسب المجال الدنيوى الذى يحكم بمقتضى معاييره الخاصة وذلك لأن الله يحكم بينهم يوم القيامة فيما كانوا فيه يختلفون (١١٣ البقرة) .

ويعنى هذا كله فى نهاية الأمر ، أن المسلم هو الفرد الذى يدرك ويميّز ويقاوم المغريات . ويروض نفسه على فعل الخير ، ويتحمل تبعة اختياره . ولا يعنى هذا إذن أن يحيا الفرد فى مجتمع معقم اختفت منه المغريات ، كما لو

كان مريضاً تخشئ عليه من لفحات الهواء ، أو طفلاً لا يملك من أمر نفسه شيئاً . «إن الإنسان على نفسه بصيرة» (١٤ القيامة) والإسلام إذ يقدم عقيدة ، هي وحدها من بين مقوماته التى تمثل إطاراً محدداً إلا أنه لا يقيد حرية الإنسان ، لأنه يدعوه إلى المعرفة ، ولكن دون أن يقدم له محتوى معرفياً جاهزاً نهائياً . وتمثل هذه المعرفة التى يُحثّ عليها أفقاً مفتوحاً متحركاً على الدوام تمهيداً لاتخاذها وسيلة للسلوك الذى يقوم على حرية الإنسان فى اختيار ما يشاء من ممكنات وتحمل مسئوليته فيما يترتب عليها من نتائج .

٣ - الرسول والانسان :

وتلك العقيدة الخاتم ، لا يتطلب محتواها قهراً لإمكانات الإنسان العقلية والعملية ، بل هى تقرّها وتهيب بها ، لأنها لاتبهر بمعجزة ، ولا تخص رسولها بالعصمة : (عبس وتولى ... حتى الآية العاشرة) ، «ما كان لنبى أن يكون له أسرى حتى يثخن فى الأرض» (٦٧ الأنفال)

فلمحمد (فى الإسلام دور مزدوج ، أولهما دور نبوى هو الذى ينبئنا فيه بأخبار السماء عن وحى يوحى ، ويشترك مع سائر الرسل فى هذا الدور ، غير أن الإسلام يضيف دوراً آخر هو الذى تؤكده الشهادة : شهادة أن لاإله إلا الله ، وأن محمداً رسول الله . فالجزء الثانى من الشهادة ليس متضمناً فى الأول شأن القضية التحليلية ، فى المنطق ، التى لا يضيف محمولها إلى موضوعها شيئاً . وقد كان هذا على الأرجح هو الحال فى سائر الديانات السابقة عليه ، التى يُكتفى فيها بالإيمان بما جاءت به الرسل ولايهم إعلان الشهادة بالرسول أو بالنبى جزءاً متمماً أو شرطا جوهريا للإيمان . فإنما هو تحصيل حاصل . إلا أن إضافتها إلى الشهادة فى الإسلام تجعل منها . إن خاطرنا بالتعبير ، قضية تركيبية تضيف شيئاً جديداً ، وهو الذى يمنح رسولنا أهمية خاصة ، وهو ما يمكن أن نسميه دوراً تعليمياً يضاف إلى دوره النبوى .

وحتى إذا افترضنا أن شهادة الإسلام لا تختلف فى هذا الصدد عن شهادات الرسالات السابقة ، فلابد من الإقرار بأن دور الرسول أو النبى فى تلك الرسالات ليس مجرد ناقل للرسالة أو حامل لها ، وإلا ما كان دوره ليعدو دور جبريل ، ولكنه بوصفه إنساناً مختاراً لابد أن يكون له دور خاص يؤهله الله له ، ويهديه إليه .

وبعبارة موجزة ، يمكن القول بأن نبينا كان له دوران خاص : الأول بوصفه رسولاً ، والثانى بوصفه إنساناً يتوجب علينا أن نتأمل سلوكه ونستخلص منه نتائجه ودلالاته ، كإشعاعات تنبسط على امتدادات فسيحة . وهما دوران متتامان فى الإسلام .

فعن هذا الدور «التعليمى» يتقبل الرسول من بعض الناس ما يعدل به عن موقفه فى بعض شئون الدنيا . غير أن هذا العدول أمر أزعم أنه محسوب مقدر فى العناية الإلهية لبيان حرية المؤمنين فى التصرف ، كما حدث فى غزوة بدر ، عند اختيار موقع المقاتلين ، والثانى عند مشورته فى تأبير النخل . فكأن هاتين الحادثتين إعلان واضح ودعوة صريحة إلى أن يعمل الناس عقولهم ويفيدوا من معرفتهم أو خبراتهم ، دون انتظار لنص يتحدث فى تفاصيل شئونهم ، ودون أن يتذرعوا بتأويل بعيد لنص مكتوب ، ودون اعتماد على رأى يطرحه الرسول الإنسان .

ويضاف إلى ذلك أن الدور التعليمى لا يتكشف فحسب فى إتيان الأفعال ، بل وكذلك فى الامتناع عنها ، كما هو الحال فى أمر الاستخلاف ، فلم يشأ أن يحدد نظاماً أو يعيّن أشخاصاً يقومون بالقيادة السياسية .

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ويرجَح لدينا مما سبق أن الإسلام قد أعلن حرية الإنسان ، ولم يضع عليها قيوداً ، بل وضع معالم طريق تهدى إلى الرشد . واقر بأن الإنسان ينمو ويزداد نضجاً وقد كان من قبل ضعيفاً عاجزاً تتتابع عليه الرسالات ، حتى كانت بعثة رسولنا بما انطوت عليه من تعليم وإعلام بأن هناك تخصصات مثل الحرب والزراعة والسياسة ، وغيرها من شئون الدنيا التى يتحمل الإنسان تبعته فيها .

٤ ــ عالم الشهادة

فى عالم الشهادة ، أى عالم المسعى الإنسانى ، تتعدد وتتنوع مجالات الفاعلية الإنسانية ، ولكل منها غايته الخاصة ، وأسلوبه النوعى المتميز فى تحقيقها ، وبالتالى تختلف معايير كل منها من معايير غيرها عن المجالات ، ولأنها جميعا تدخل تحت باب السعى الإنسانى الذى سيحاسبنا الله عليه فى اليوم الآخر ، فقد كانت لها غاية قصوى واحدة هى تسخير هذا العالم كله لخير الإنسان وصلاحه . وهنا يسقط مبرِّر السؤال : هل الدين من أجل **الإنسان أم ان الإنسان من أجل الدين ؟** أو بعبارة أخرى : هل تتناقض حقوق الإسلام مع حقوق الإنسان ؟

فمثل هذا السؤال الأخير إنما يطرحه من له مصلحة كهنوتية تتبدى فى حفظه للنصوص وارتزاقه منها ، واستعارته لمكانته الاجتماعية لكى يملك سلطات الأمر والنهى على سائر عباد الله ، أو يطرحه من غاب وعيه ، وصار الدين لديه مغترباً عن الإنسان .

ويعنى هذا فى نهاية الأمر أن الوسائل تنقلب إلى غايات فى ذاتها ، رغم ان مجالات فاعلية الإنسان وسائط ليضع الإنسان لنفسه خيراً . والخير هنا هو أن ينقل الإنسان نفسه من حال إلى حال آخر افضل مما هو عليه ، أى أن يضيف إلى وجوده إمكانات اكثر واكثر ، لأن الله انشأ الإنسان من الارض واستعمره فيها (٦١ هود) .

وكلما اتقن الإنسان عمله ، وفقاً لمعايير هذا المجال أو ذاك ، حقق هداية الدين طالما لم يدفع إلى معصية . فالمجالات جميعا مباحة ، خيرها ما أسلم إلى خير ، وشرها ما أدى إلى شر .

٥ ــ الفن :

بيد اننا نسمع اليوم أصواتاً ، من بين بعض المسلمين ، تتنادى بتحريم الفن ، لأنه يشغل عن ذكر الله ، ولأنه يحض على الفسق والفجور . ولكن ما الفن ؟

يتفق الفن مع سائر المجالات أو الفاعليات الإنسانية فى تحرير قوى الإنسان وتوكيد سيطرته على العالم . ولكنه يختلف عنها فى أنه لا يؤثر مباشرة فى العالم ، لأن تلك المجالات الأخرى تتخذ من العالم موضوعاتها المباشرة ، وإن تنوعت وتفاوتت الأدوات والأساليب فى فهمها أو بحثها أو تغييرها أو التعامل معها . فهو يمتاز عنها بممارسته لهذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مغاير ، أو عالم موازٍ لهذا الواقع أو العالم وهو العمل الفنى نفسه . ومن ثم يضم الفن أهداف الفاعلية الإنسانية جميعا ، التى تختلف باختلاف عمل فنى عن آخر .

ولكنه لا يحقق هذه الأهداف مباشرة ، كما لو كان وسيلة أو اداة تُستهلك فى تحقيق تلك الأهداف المدركة عن وعى وقصد ، بل هو يثير انفعالا من نوع خاص ، أى انه ليس انفعالاً مطابقاً لما نعانيه فعلا فى أحداث حياتنا ، وذلك بوصفه ، أى العمل الفنى ، وجودا مستقلا خاصا يضاف إلى متلقيه ، ليستدمجه بطريقة أو بأخرى ، لكى يستطيل أو يمتد ، أو يتحرر ، من وجوده الكثيف المنسحق فى أشياء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العالم ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة على تنوعها وتعددها ، أو يرضى عن وجوده ، أو يسخط عليه أو يستسلم له عاجزاً محبطاً .

ويقوم العمل الفنى على خلخلة الجمود والثبات فى الأشياء ، ويحطم الألفة والاستقرار ، وينزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى ، ليغدو ذرّات متماوجة تتخلق منه أشكال شتى .

وهو ارتياد لمناطق مجهولة أو مساحات لا نجد الجرأة على اقتحامها بوعى . وقد تكون هذه المساحات وقائع أو حقائق أو مشاعر مما يتجاهلها الناس فى وعيهم اليومى المعتاد . غير أن الفنان يواجهها بتمزيق الحجب الغليظة التى تستتر وراءها كأمور ضرورية نهائية مستقرة . ومن هنا تتولد غرابة بعض الأعمال الفنية ، لأن المستويات والعلاقات التى يتعامل معها الناس فى تجربتهم الرتيبة المألوفة قد تحددت وترتبت فى خانات لا تسمح بالعبور بينها أو امتزاجها . على حين يؤلف الفن ويركب ويمزج بينها على مستويات ، وفى علاقات جديدة ، لأنه سبق أن حوّل هذا الوجود الجاهز الرابض إلى خامة طيّعة يشكل منها ما يشاء .

فالفن إذن بمثابة نوافذ على عوالم جديدة ، أو هو نظرة جديدة تحطم الألفة وتخترقها ، وتحول ما هو ملقى فى الطريق إلى طازج وطريف يجدر بالمراجعة والتأمل من جديد ، واتخاذ موقف مختلف ، ويشعل الحياة فى رماد الاستقرار والتكرار ، ويستعيد التوهج الذى أطفأه الاعتياد ، ويسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام ، وينير الداخل المعتم للأشياء والتجارب ، وينشىء أو يعيد الوصلات بين نثار الوقائع والحوادث . فهو عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب . تفكيك الأوضاع السابقة للوجود ، وإعادة تركيبها فى عمل جديد . وهو فى كل هذا يُحدِث لغة مضافة ، أو بالأحرى ، شفرة مخالفة يستعاد التواصل بين البشر بمقتضاها على أساس جديد . ويتم ذلك على صعيد الخيال الذى هو مهاد الإبداع ، فهو الذى يَعُدّ الأشياء جميعاً ممكنات بتحريرها مما هى عليه من ضرورة واقعية ، فتخترق عتمة الأشياء وجمودها على ماهيات ثابتة ، ليذروها ويعتجنها ويلوكها ، فيصوغ منها عملاً جديداً يثير انفعالاً خاصاً يكون وسيطاً ، على نحو أو آخر ، بدرجة أو بأخرى ، لتحقيق أهداف الإنسان ومطالبه .

ولا يعنى هذا أن الفن يزاحم الفاعليات الإنسانية الأخرى ، فى تحقيق أهدافها ، بنفس أساليبها النوعية المتميزة ، لأنه يحفز إلى تحقيق هذا الهدف أو ذاك بموجب كيانه الخاص ، قد يكون قصيدة أو لوحة ، أو تمثالاً ، أو رقصة أو مسرحية ... الخ بحيث لا يكون ذلك الكيان الخاص ، أى العمل الفنى ، وسيلة مباشرة لإنجاز ذلك الهدف . ويصنع الفن اشكالاً جديدة لكل ما يتخيله من نماذج الوجود التى تختزل العالم وتدنيه من قبضة الإنسان ، وكأنها وسائل إيضاح أو أدوات رؤية للتقريب أو التكبير ، أو التحوير . وبذلك يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابكة داخل نسيج الوجود الفعلى ، كما يكشف فيها ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ، فيحررها من أسرها محطماً الحواجز بين المثال والواقع ، والعام والخاص ، والمركب والبسيط ، والماضى والمستقبل .

فالفن إذن لا يستخدم وسائل التعبير التى تعتمد أسلوب التقرير المباشر ، أو الوصف الواقعى العلمى ، أو ما يسمى فى المنطق بالتصديق أى استخدام العبارات أو القضايا التى تقبل الحكم عليها بالصدق أو الكذب . بل أسلوبه كما يقول القدامى هو التخييل الذى يصطنع المجاز

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتجسيم والتشخيص مما لا يخضع لأحكام الصدق أو الكذب ، بل يُقَدَّر بما يثيره لدى المتلقى من انفعال ويؤدى إلى متعة ، يرفعانه إلى مستوى من التجربة التى تستعيد النضارة والغزارة للعالم ، اللذين جمدتهما القوالب والعادات الرتيبة . والاستجابات النمطية المكرورة .

وتتخذ الأعمال الفنية شكلا محدداً هو الذى يجعل للصور التى ينتجها الخيال أو المخيلة بحسب المصطلح القديم) بنية ونسقا . والشكل هو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان فى كل مجالاتها على الأرض المحايدة للسديم المختلط المتجانس . كما أنه المسئول عن نقل الخبرة الإنسانية وتداولها بأيسر السبل لأنه يخلصها من مستوياتها الكيفية التى تتباين فيها صنوف الاستجابات الفردية ، ويحملها إلى مستويات محددة المعالم ، فالشكل يصفى الأفعال والأشياء مما يرين عليها من تشتت وتفرق وابتذال .

كما أنه أكثر قنوات إنفاق الجهد اقتصاداً . وبعبارة موجزة ، هو الذى يملأ المسافة بين قوى الإنسان وإرادته من جهة ، والعالم الذى يتقبل الفهم والتسخير من جهة أخرى . أو هو الذى يصوغ المسعى الإنسانى فى كل الأمور .

ويتميز دور الفن فى شحذ قدرات الإنسان على إنتاج أشكال جديدة دون أن يكون منافسا لغيره من المجالات فيهدى أصحاب المجالات الأخرى . من خلال تلك الأشكال الجديدة إلى اكتشاف الينابيع النضّاحة للحياة ، والإمكانات الثرّة للوجود ، ويلفتهم إلى قدراتهم الواعدة لإعادة النظر وتعديل المسار تمهيداً للتقدم فى مجالاتهم خطوات أبعد وأفضل .

ومن ثم انتقل من الفن طابعه الخاص إلى الكثير من شئون حياتنا . بل إننا لنجد ذلك الطابع راسخاً فى شعائر الدين ، فنحس بالصلاة وقد انتظمت فى إيقاع محدد ، وكذلك فى مناسك الحج أو الطواف . ويبرز الإيقاع أعمق وأشد فى صلاة الجماعة ، حيث يزول أى إحساس بالفتور أو الإجهاد ، باستبعاد التفاصيل الفردية ، ليحل مكانها وحدة إيقاعية تضيف طاقة جديدة لكل فرد يستمدها من الطاقة الكلية للجماعة التى تعمّق الإحساس بالتضامن والخشوع .

ويستخدم القرآن الكريم التصوير الفنى كما يذهب إلى ذلك المرحوم «سيد قطب» فهو يستخدم طريقة التصوير والتشخيص بواسطة التخييل والتجسيم ، ويخلع أحيانا الحياة على الأشياء الجامدة كما يلجأ إلى الصور الحسية والحركية للتعبير عن حالة من الحالات أو معنى من المعانى . والإيقاع الموسيقى فى القرآن متعدد الأنواع . ويتساوق مع الجو النفسى ليؤدى وظيفة أساسية فى البيان . ويجمع فى ذلك مزايا الشعر والنثر دون التقيد بقواعد سابقة . قضية الموسيقى الداخلية التى تتبين فى الفواصل المتقاربة فى الوزن والتى تغنى عن التفاعيل ، كما يستبدل التقفية بالقوافى ، ولا يرد المعنى الفعلى العام فى القرآن بطريقة تقريرية ، بل يتوهج بصور متعددة ، لتشع فى نفس القارىء إحساساً وتأثيراً يتغلغل إلى كل جنبات الكيان والوجدان ، فيرهف ويرق . «وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع» (٨٣ المائدة)

ولأن القرآن يتحدث أحيانا كثيرة عن أمور لا تتصل بعالم الشهادة ، ولكن بلغة تنتمى مفرداتها إلى ما تضطرب فيه من عالم الشهادة ، كان من اللازم أن تخرج المفردات عن أصلها الذى وضعت له لتؤدى دلالة أرحب وأقرب إلى مقصود الله . لهذا فاضت الأمثولات

فتوى الامام محمد عبده فى التصوير

« .... ربما تعرض لك مسألة عن قراءة هذا الكلام ، وهى ما حكم هذه الصور فى الشريعة الإسلامية ، إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية وأوضاعهم الجسمانية ؟ هل هذا حرام ؟ أو جائز ؟ أو مكروه ؟ أو مندوب ؟ أو واجب ؟ فأقول لك !

إن الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لا نزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان . فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة ، وإما أن ترفع سؤالا إلى المفتى وهو يجيبك مشافهة ، فإذا أوردت عليه الحديث « إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » أو ما فى معناه مما ورد فى الصحيح ، فالذى يغلب على ظنى أنه سيقول لك إن الحديث جاء فى أيام الوثنية ، وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين ! الاول اللهو ، والثانى التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين . والاول مما يبغضه الدين ، والثانى مما جاء الاسلام لمحوه . والمصور فى الحالين شاغل عن الله او ممهد للاشراك به ، فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى المصنوعات وقد صنع ذلك فى حواشى المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء ، مع أن الفائدة فى نقش المصاحف موضع النزاع ، أما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذى ذكر .

وأما إذا أردت أن ترتكب بعض السيئات فى محل فيه صور ، طمعا فى أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الأقل لا يدخل محلا فيه صور ، كما ورد ، فإياك أن تظن أن ذلك ينجيك من إحصاء ما تفعل ! فإن الله رقيب عليك وناظر إليك حتى فى البيت الذى فيه صور ، ولا أظن أن الملك يتأخر عن مرافقتك إذا تعمدت دخول البيت الذى فيه صور ؟!

ولا يمكنك أن تجيب المفتى بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة ، فإنى أظن أنه يقول لك ! إن لسانك أيضا مظنة الكذب ، فهل يجب ربطه ؟ مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز أن يكذب !! وبالجملة ، انه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين ، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

والاستعارات وكل ضروب المجاز ، بهدف تكثير الدلالة بعيداً عن الحرفية الضيقة . ولا شك أن هذا الأسلوب هو ما يحاول الأدب أن يقترب منه من جهة الطابع والصياغة .

* * *

فإذا عدنا أدراجنا إلى الذين يستريبون من الفن بذرائع دينية ، لألفينا الكثير منهم ممن يرتعدون فرقاً من حرية التفسير والاجتهاد ، ويتجمدون عند الحرف خشية ما تؤدي إليه الحرية من تحطيم عالمهم المستقر ، الذي يجدون فيه الأمن والنفوذ ، فكأنهم يمثلون فرقة من **الكهنوتية الشمولية** إن أبيح ذلك التعبير ، تشغب على كل من يحاول الإفلات من سطوة تفسيراتهم الجامدة .

ومنهم من استغرقه تخصصه في حفظ النصوص والمتون القديمة فأوصد عقله ووجدانه دون ثراء التنوع والتجدد في تجارب البشر وعواطفهم .

ومنهم من يجعل الدين أداة بطش وترويع ليستمد منه سلطانه .

وبعضهم يعبد الله على حرف ، ويخشى على نفسه الفتنة أو التفكير ، فيسمّر قدمه حيث يقف عقله ، ويتدثر بما يحجبه عن التأثر بأية مشاعر أو أفكار .

ومن هؤلاء من أتخم في شبابه بالآثام والخطايا ثم يحاول التكفير عما اقترفه باتخاذ موقف متطرف من مهنته السابقة ، أو ماضيه القديم .

وهناك بطبيعة الحال ، من تسطحت عقليته بفعل الجهل بكل شيء ، وضمرت تجاربه ، فلا يسيغ إلا ما يتملق جهله وضيق أفقه .

ولكن كيف يشغل الفن عن ذكر الله ؟ وهل يشغلنا العلم عن ذكر الله أو العمل بوجه عام ، وهل يعني لكي لا ننشغل عن ذكر الله أن ننتبذ مكاناً قصياً ، وننصرف عن شئون الحياة والتمتع بطيباتها ، وتثمير ما وهبنا الله من إمكانات ؟

وكيف يحض الفن على الفسق ؟ ثمة بلا ريب فن رفيع ، كما أن هناك فنا هابطا ، والفارق بينهما هو الفارق في درجة الإجادة والاتقان ، في تحقيق معايير الفن نفسه . فقد سبق أن ذكرنا أن الفن يثير انفعالاً « غير مطابق » لما تثيره موضوعات الواقع ، فإذا كانت استجاباتنا لعمل فني ما ، هي بعينها إستجاباتنا للواقع المباشر ، خرج هذا العمل عن مجال الفن ، وأصبح عملا تافها ، أو تحريضا رخيصا ، أو إثارة مباشرة ، أو دعوة سافرة إلى شأن من شئون مجالات التداول الأخرى ، فيحكم عليه حينئذ بمعايير هذا المجال أو ذاك ، وليس بمعايير الفن . فالانفعال الذي يثيره الفن ليس هو الانفعال الكيفي الواقعي ، بل الانفعال بعد تصفيته شكليا ، أي بمعنى إخضاعه للمقدار والمقياس وفقا لنسب وعلاقات تحددها بنية العمل الفني ، التي هي إبداع لوجود جديد . فلا يعود الانفعال على نحو ما نجرّبه في حياتنا اليومية . بل يُحدث متعة خاصة جديدة تخضع فيها الانفعالات لسيطرة الإنسان داخل اللا واقع الفني أي العمل الفني . لأنها تذعن للدخول والاندماج في صورة جديدة ليطوّعها الفنان ، ويشاركه المتذوق في متعة السيطرة عليها .

فإذا ابتعث العمل الفني الذي يصور امرأة مثلاً إحساساً بعينه ، كالذي يحسه البعض في خبرتهم المباشرة ، خرج عن الفن ، والحق بما يسمى **بالبورنوجرافيا** كلوحات **بوجيرو** المصور الفرنسي التي لا يقف عندها تاريخ الفن .

ولنضرب مثالاً يقرّبنا إلى أهمية البنية أو الشكل الفنى من هذا الصدد . فنحن نطلق أحيانا تسميات مثل فن الطهى ولكننا لا نصنّفه مع الفن . ويرتد الفرق إلى أن ما ينتجه فن الطهى وما يلح عليه هو اللاذّ أو الحريف أو الشهى ... الخ . وهى من مدركات حسية مباشرة ، كما أنها كيفية يتفاوت ذوقها بين الناس ، وتتعلق بالاستهلاك الفورى . أما الانفعالات التى يثيرها الفن فمن نوع آخر ، لا يُراد لها أن تستهلك العمل الفنى لتحس بالشبع والامتلاء ، ومن ثم السأم والملال ، ريثما تعاود الإنسان الرغبة نفسها بعد انقضاء وقت قصير أو طويل ، وتراوده من جديد لإشباعها . بينما الإحساس بالرضا والارتياح الذى يبتعثه الفن أحيانا ، نوع من الإشباع المتوتر الناقص ، ولكنه مستمر . على نقيض الإشباع الحسى غير الفنى الذى هو إشباع مكتمل ولكنه لا يستمر . فيخلق الفن شعور مرهفاً متصلاً بالرغبة أو النزوع إلى الاكتمال والامتداد ، ولكن على غير المستوى البيولوجى لأنه شعور لا يقترن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر . وكأن الفن بذلك يقدم مثلا مخالفا للمثل المأثور . إنك لا تستطيع أن تقضم التفاحة وتحتفظ بها فى آن واحد . ولكن الفن يجعل ذلك ميسوراً .

ويبتكر الفنان بأعماله عالماً مصغراً ونظاماً جديداً تتسق فيه الموضوعات وأبعاد المكان والزمان فى علاقات جديدة ، منصرفاً عن الاستعمال الشائع الذى ابتذله الاعتياد . وهنا يستثير العمل الفنى فى المتلقى قدرته الإيجابية على إعادة إنتاج ذلك النظام الجديد الذى يثير انتباهه إلى عالم مختلف عن الواقع أو التجربة اليومية ، ويفعم شعوره بالإمكانات الإنسانية الممتدة إلى غير حدود ليعود ثانية إلى عالمه الفعلى وقد تزود بالحيوية والإحساس بالاقتدار .

ولابد أن يختلف ما يسمى بالصدق الفنى عن الصدق المعرفى ، الذى يهيب بمعايير المنطق أو العلم التى تميز بين الصدق والكذب ، والخطأ والصواب . فالصدق الفنى يحكم فيه المتلقى بعيداً عن الوحى أو التاريخ أو الواقع ، لأنه يقوم على تقدير العمل الفنى من حيث تحقيق مهمته وغايته التى أشرنا إليها من قبيل القضايا العلمية أو العقائد الدينية . بل إننا لا نكاد نتثبت من مقاصد الفنان الأصلية لأنها مسألة لا نكشف عنها تماماً فى عمليات التلقى ، بقدر ما قد تكشفها محاكم التفتيش أو أجهزة التعذيب البوليسية أو المذكرات الخاصة . وتلك جميعاً أمور لا تخص العمل الفنى نفسه ، الذى سرعان ما ينفصل عن صاحبه وتتداع عنه دلالات متعددة بوصفه واقعة جديدة أضيفت إلى العالم ، ولها أن تثير ، كأية واقعة أخرى ، ذبذبات وموجات فى محيط الواقع الإنسانى بفضل جدارتها أو استحقاقها فى الوفاء بمهمة الفن ، أى بفضل صدقها الفنى .

فالفن الردىء إذن هو ذلك الذى لا يدرك ماهية الفن ، أو ماهية الحياة التى يحاول أن يتجاوزها أو يضيف إليها . ولا يمكن أن نحرّم الفن لأن بعضه سيىء ، وإلا لأغلقنا المستشفيات لأن جراحاً نسى مبضعه فى أحشاء مريض .

غير أن ما سبق قد يغدو أمراً هينا إذا ما قيس بما يذاع اليوم من أعمال الشيطان التى صنّف الفن بينها .

فالقول بأن الشيطان يتجسد ، وله مملكة ، وله حزب ، وله أعضاء فى جسد الإنسان (مثل اليد اليسرى) وله طرق خاصة فى النوم (على بطنه ، كما ذكر أحد علماء الدين فى التلفزيون مؤخراً) ، وأنه يلتهم طعام من لا يذكرون اسم الله ، أو يتسلل إلى رحم المرأة التى ينسى زوجها أن يقول باسم الله ، أو أنه يسلّط الجن فيتلبسون أجسام البشر ..

الخ إنما يعنى هذا كله أن الشيطان قد نصبه أولئك إلها للشر إلى جوار الرحمن . وهذه ردة إلى الاعتقاد بالثنوية تحت شعار الإسلام . وبدلاً من الاعتقاد به غاوياً للبشر وواعزا بالشر ، يستطيعون دفعه إن أخلصوا ، يتحول الشيطان إلى كائن متجسد يملك أن يسيطر حتى على المؤمنين ، فتتخبط أفعالهم وجوارحهم رغم إيمانهم العميق ، ويلتمسون من يخلصهم من قبضته بالضرب المبرح أو التعاويذ أو الماء المقدس المقروء عليه . ولاشك أن هؤلاء الذين يحتفون أشد الاحتفاء بالشيطان وسلطانه . إنما يلجئون إلى التفسير الأسطورى القديم الذى يجعل للخير إلها هو الرحمن ، وإلها للشر هو الشيطان ، عزوفاً عن أعمال الفكر فى فهم الدين ، وتنازلاً عن الإمكانات التى وهبها الله للإنسان .

ويضاف إلى ذلك أيضاً الاعتقاد بأن الفنان الذى يصور أو ينحت ، إنما هو منافس لله فى الخلق ونفخ الروح . فما يصنعه الله لا ينبغى أن ينافسه فيه أحد من البشر ، وقد يبدو هذا القول معقولاً ، غير أنه يبطن افتراضاً مروعاً ، وهو أن الإنسان يمكنه أن يصنع مثلما يصنع الله ، وإن تفاوتت الصنعة . وهذا انحراف صارخ عن تنزيه الله الذى ليس كمثله شىء . كما أن البعض يرى فى الصور والتماثيل نوعاً من الوثنية ، وكأنهم يفترضون أن الفنانين يطلبون من المتلقين السجود لها . وينطوى هذا الافتراض على إساءة الظن بالإنسان المسلم ، وسوء تقدير لما بلغه الإيمان فى نفسه ، ولما وصل إليه العقل إنسانى من الرقى .

أليس فى هذا كله إنكار لما وهبنا الله ، وإغفال للتنوع والتعدد فى إمكانات الوجود الإنسانى ، التى تلح فى طلب التواصل بين البشر جميعاً ، بكل ما فى وسعهم من تثمير إمكاناتهم وقواهم .

وما أيسر إذن أن ينفض الإنسان بيديه من حمل الأمانة ، ويتفيأ جدار التحريم والتكفير لكل ما لا يسيغه أو يفهمه . غير أن ذلك يخالف مهمة الإنسان فى هذا العالم الذى أمرنا الله أن نعمره . وإذا ما كان الفن من بين ما يصيبه الحظر ، فلا ريب أن العالم سيغدو كئيباً قاحلاً معتماً ، فتغيض ينابيع الوجود المتفجرة ، وتجف عروق الحياة من النضارة والرواء . وعندئذ تتسلط محاكم التفتيش ، وتنشط مطاردة الساحرات .

صمويل لويكلى
ترجمة : حسن طلب

.. وجه الاشكالية
فى العلاقة بين الدين والفن

فى اثناء كل ساعة
ومن خلال كل كلمة
تزهر المعجزة
التى هى حصن الإبداع
• جوتفريد بن •

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يشعر بعض الناس بالتحفز حين يرون هذا العنوان : « الدين والفن » ، فهو يثير فضولهم نحـو عالمين لم يتم استكشافهما بعد ، بما بينهما من علائق منسية . وهناك آخرون لا يحبذون المغزى الكامن وراء ذلك العنوان ، فهو يذكرهم بـالعبارات المسكـوكة (cliches) مثـل العفوية spontaneity والإبـداعيـة creativity والخيـال imagination ومن الذى يستطيع أن يقف ضد هؤلاء ؟ إن موضوع **الفن والدين** له من الجاذبية مثل ما به من خيبة الأمل ، وهو لا يخيب الأمل بسبب من نفـاد المواد والأفكـار ، ولكن لأن الصعـاب تـزداد مـع استمـرار المناقشة . إن عرضاً ملموسا لبعض مظاهر الدين والفن ، لأيسر إلى أقصى حد من أن يقود المرء جدلا نظريا حول هذه الإشكالية ، أو يشارك فيه . إننا ما إن نبدأ فى التفكير حول هذه الثنائيـة Duality ، حتى تتدفق علينـا المشاكـل ، ولا عجب ، من كل حدب وصوب .

سأبدأ بعدد من الملحوظات حول العـلاقة بـين الدين والفن :

(١) ارتبط الدين والفن ببعضهما ، منذ عهد بعيد ، فالملحمة الإغريقية الباكرة ، عامرة **بالرمزية الدينية** Re-ligious Symbolism : القرابين والنذور Vows والآلهة والصلـوات . وعلى هـذا النحو ، وظَّف الأدبـاء الأُوَل فى الحضارة العبرية ، أى الأنبياء ، الصور الدينية الوفيرة عن **الميثاق** Covenant ويوم الـدينونـة Doom ، وعن

يهوه yahweh وبعل Baal وقد كتب بوئثيوس Boethius، الذى قدر له أن يموت بعد ألف عام من سقوط أورشليم، عمله «عزاء للفلسفة Consolation of philosophy»، الذى تراوحت فقراته باستمرار بين (النثر) الفلسفى و (الشعر) الدينى، وبعد ألف عام، قام «مارتن لوثر M. Luther» بإصلاحه الدينى، Roformation، ليس بالأفكار وحدها، كفكرة التبرير من خلال الإيمان، ولكن بالتراتيل hymns الأسرة التى فتحت أرض ألمانيا:(من أغوار المحنة، ها أنذا أصبح إليك Aus tiefer Not Schrei ichzu Dir)، وبعد قرون عديدة من الاتجاه نحو العلمانية Secularizati-on الخيال الدينى Religious Imagery حاضرا لدى «شاجال Chagall» و «إليوت Eliot» وفى كتاب رقية الرب؟ Godspell. إن هناك صلاتٍ لا حصر لها بين الدين والفن، من المسيحية إلى الهندوسية، ومن بلاد العرب إلى اليابان، فى العمارة كما فى الأدب، وفى قديم الزمان كما فى حديثه.

(ب) يتعلم كل طالب مبتدىء، أن الانفصال بين الدين والفن، هو أحد الاتجاهات الأساسية فى الحضارة. بدأت عملية الانفصال فى العصور القديمة، واكتسبت قوة دافعة من عصر النهضة، ويمكن أن نلاحظها فى أوروبا المسيحية، كما نلاحظها فى جنوب شرق آسيا، وفى تركيا المسلمة كما فى نيوإنجلاند المسيحية. لقد نشأ فنٌّ كثير من النوع الذى لم يعد مخامراً للرمزية الدينية، ولا عاد راغبا فى أن يُحسب على أنه منتج للتقاليد الدينية، فسيمفونية «بيتهوفن» Beethoven لا تنتمى إلى الطقس الدينى Liturgy.إن معظم اللوحات Paintings لم يعد، منذ زمن بعيد، يتعلق إلا قليلا ببواعث التقاليد الدينية، فكل الذى قد لا يزال فى حوزتنا، مزيج ظاهرى من التقاليد الدينية والأدبية، فى حالات بعينها فحسب.

إن الاتصال والانفصال بين الدين والفن، لا يمثّلان فترات ثابتة فى التاريخ، فعمليات تعزيز الاتجاه نحو العلمانية، جرت فى أثينا فى عهد «بيركليز pericles»، وفى روما فى عهد الجمهورية، وفى إيطاليا النهضة وفرنسا القرن الثامن عشر، وظهرت هذه العمليات على نطاق واسع منذ حلول العصر الصناعى؛ غير أنه وقعت أيضا عمليات إعادة الدمج Reintegration الدينى، فى المسيحية العتيقة والباروك Baroque الإيطالى، والرومانسية الألمانية. هذان النوعان من العمليات قد يجريان فى الوقت نفسه، فبينما كان هناك ميل قوى تجاه ما هو علمانى فى القرنين الثالث والرابع، حتى فى الفن غير الموضوعى Nonobejective، على نحو ما يشهد على ذلك مثلا، الأرابيسك الفخمgrandiose Mosaics فى متحف تمجاد Timgad كان هناك كما نعرف جميعا، البزوغ الذى جرى فى الوقت نفسه، للرمزية المسيحية، وفى الوقت الذى كان فيه كل من «شاجال Chagall» و «رووه Rouault، يوظفان عناصر دينية، لم يكن كل من «بيكاسو Picasso» و «رينوار Renoir» يفعلان ذلك. وفى هذه الأيام، ليس لفنان إيطالى أن يحذو حذو سلفه فى (البندقية) Venice فيبدع لوحة زيتية تمجيداً لـ (انتصار الدين)، فذلك مما قد يقوم به، فيما يبدو لى، فنان من المملكة العربية السعودية، أو إيران

(حـ) نرى أن الأمر ليس مجرد تناوب للحقب التاريخية بين الالتحام والانفصام، فالتقاليد الدينية تتأرجح بين

قبول أشكال فنية معينة ورفضها ، فلقد كان الدين لأمد طويل ، مناصرا للأيقونات ومعاديا لها . إن على أى بحث فى العلاقة بين الدين والفن ، أن يتناول باهتمام ، الثنائية المستديمة لهاتين النزعتين ، كما عليه أن يتناول باهتمام أيضا ، مختلف التأكيدات التى توليها بعض الحركات الدينية لصالح أشكال معينة من الفن ، بينما ترفض فى الوقت نفسه أشكالا فنية أخرى ، لقد انقلبت البروتستانية Protestanism على الفن البصرى ، لكنها خلقت تقاليد ترتيلية Hymnic خاصة بها ، ولم يسمح الإسلام بالخيال التصويرى ، لكنه أنتج روائع من الفن التجريدى المصحوب بالخط Calligraphy .

لقد كان الدين فى صف الفن ، حتى البصرى منه ، منذ الكنائس الرومانية Basilica للمسيحية القديمة وفسيفسائها ، حتى قسس فرنسا الذين منحونا « كنيسة اودانكور Audincourt » و« رونشان Ronchamp » ، وكان الدين أيضا عدوا للفن منذ أساقفة إلفيرا Elvira ، الذين لم يرغبوا فى وجود صور على حوائط الكنائس الرومانية Basilicas إلى موظفى الفاتيكان **Vatican** ، الذين حاولوا بعنف ، أن يمنعوا مبنى أسِّى Assy بجوار شامونيكس Chamonix ، إننا نلاحظ ، إذ نفحص تاريخ الحضارات ، أن الحركات الدينية تخلق الهلع ، وتسعى احيانا إلى تدمير الفن .

(د) إن للعلاقة بين الدين والفن مقوِّمات عدة ، إذ نتحدث عن الأدب (فى كتاب **المزامير** (Psalms**و مسيرة الحاج** Pilgrim, Progress) ، وعن العمارة (فى معبد اورشليم والكاتدرائية القوطية) ، وعن صناعة الأيقونات Iconography (فى زخرفة المخطوطات ، **والراعى الطيب** The good Shepherd) ، وعن الموسيقى (فى الترنيمة الجريجورية Gregorian chant واللحن الترتيلى Chorale) إننا نواجه الشعيرة الدينية Liturgy والرقص المقدس ومسرحية الآلام ، غير أننا نتعامل ايضا مع مقومات دينية فى الحياة اليومية ، أو فى مجالات دنيوية (نشيد الزنوج الدينى فى نادٍ ليلى ، صورة احتفال الكريسماس Christmas Imagery فى مدينة عصرية) .

لقد تُعومل مع هذه المقومات المختلفة ، على أنحاء مختلفة لها ما يبررها ، فنحن نستطيع أن نفحص الدين والفن ، والدين والفنون الجميلة ، والموسيقى الدينية Sacred ؛ بيد أن المقومات المختلفة يرتبط بعضها ببعض ، الطقس الدينى يُذاع فى الكنيسة ، والمأساة الإغريقية يتم إنشادها ، وكذلك المزامير . إن مأزق الأدب الدينى ، ومأزق علمنة الرسم ، يتلازمان ، فالتقاليد التى تحارب الصور ، يمكن أن تخلق الشعر ، هناك علاقة بين الكلمة والبصر ، وبين الصوت والفكر ، فالذهن والجسد ، لا يعمل كل منهما على حدة . إن فى تحديد هوية التجليات النوعية لهذا التفاعل ، والتعامل معها كلاً على حدة ، ما يساعد الطالب المبتدىء خاصة ، لكنه ملزَم بأن يدرك عند درجة معينة من نضجه ، كيف أن الخيوط مضفورة على أرض الواقع .

(هـ) ليس الدين ، ولا الفن ، **بالمفهوم Concept الذى** يلقى موافقة جامعة على فحواه . إننا إذ نفحص أدبيات الدرس فى كلا المجالين ، نكتشف تعارضات حادة بين التعريفات . إن هناك مفاهيم متغايرة يستخدمها علم اللاهوت ، وفلسفة الدين ، والأنثروبولوجيا الدينية ، فبينما يفصل بعض علماء اللاهوت بين الدين والوحى ،

ويرفضون أن يسمّوا المسيحية الأصيلة Authentic دينا ، يرى علماء الاجتماع فى المسيحية ، بلا ريب ، أنموذجا للدين من الطراز الأول . إن طلاب العلم لا يستخدمون مفهوما أحديا منسجما ، وكذلك رجال الكنيسة ، والأفراد المتدينون ، وجمهرة العلمانيين .

هل لشجرة الكريسماس فى جيمبل Gimbel سمة دينية ؟ إن ثمة تعارضا شبيها فيما يتعلق بالفن ، فليس هناك إجماع عام حول ما يكون . هل يكون تصميم سيارة Buick فناً ؟ حتى نتأكد ، يُوجد كثيرون (**يعلمون**) بالضبط ما الذى يكونه الدين وما الذى يكونه الفن ، ولن يترددوا فى إخبارنا بالجواب المغلق Dogmatic . ويتتالى العراك فى حلبة التعريفات الأكاديمية ، فمن أجل حل الإشكالات حول ما يكونه الدين وما يكونه الفن ، لا بأس من أن تقوم ، كما تقوم فى سائر ميادين الحياة ، حرب أخرى أخيرة ، لحسم كافة الحروب . إن نظرة إلى كلا المجالين ستكشف عن وجود تعارضات كبيرة فى التعريف ، هى باختصار ، التعارضات التى سأتناولها فى مستهل بحثى .

(و) إن المهمة لخطيرة ، فهى متشعبة Interdisciplinary ، أى أنها يجب أن تتقاطع مع المجالات القائمة لعلم التاريخ ، والدين ، وتاريخ الفن ، والفلسفة . وفى الوسط الأكاديمى المعاصر ، لا تلقى مهمة تجديدية ترحيبا فعليا ، حتى لو كان كثير من أعضاء هيئة التدريس والطلاب يحتاجون إليها على وجه السرعة . إن هناك أخطاراً محدقة ، فالمشروع الذى يقع فى مفترق الطرق المعرفية Cross- disciplinary ، ينبغى له أن يحذر التفكير الضبابى والاختزالات المنهجية ونقص الصرامة .

ولا يمكن لمهمة مفترق الطرق المعرفية أن تُجبر على منهج أكاديمى محدد ، فليس بمقدورها أبدا ، أن تؤسس مقولات Categories ، أو أن تستخلص نتائج تُرضى جميع الشركاء المكنين . لقد لقيت أعمال « **كامبل** Campbell » و « **جودينو** Goodenough » لدداً شديدا من كافة الاتجاهات الأكاديمية ، وقد كانت تهمة الهواية Dilettantism ونقص الدقة ، بين إحدى أهون الحملات التى شنت ضد طريقتهما . وليس لأحد أن يعتذر عن عجزهم أن يكون « نهائيا » و « **قاطعا** » وهو يقيم مخططات للتوحيد بين الدين والفن ، أو للفصل بينهما .

نود فى مهمة كهذه ، أن نقرَّ اقتراح « **فتجنشتين** Wittgenstien » القائل بأن المفاهيم كالصور غير محدّدة الحواف ، أى أن المخططات التى نقيمها مرنة ، قد تصلح لبعض المقارنات دون غيرها . وعلى المرء أن يسلم بأن المقارنات يمكن دائما أن تميل إلى اتجاه معين ، أو إلى آخر . إن مشكلة الهواية قائمة بالتأكيد ، بيد أن على المرء أن يعى ، ودون حاجة إلى دفاع ، أن تهمة الهواية ، تحوير أكاديمى للمطاردة التى كانت تجرى قديما ، باسم الهرطقة Heresy . إن كل أكاديمى ، بمعنى ما ، هاو غير معترف به . لقد تم المضىُّ مرارا فى مشروع **مفترق الطرق المعرفية** باعتذار وحذر بالغ ، لأن هناك خوفا من الأكاديميين المطاردين للعرَّاف ، وفى ذلك نظير عصرى عجيب للخوف من التفكير ، فى الكنائس المتصلبة Dogmatic .

(ز) لقد ظل الدين زمنا طويلا شأنه شأن الفن ، فى تعارض بين الممارسة والتحليل ، فالعبادة worship مختلفة عن التفكير حول الطقس الدينى ، والرسم وكتابة الشعر مختلفان عن دراسة الفن والأدب . إن الممارسة

والدرس ، ليسا بالضرورة متضادَّيْن ، فالفنان يدرس تقاليد فنه ، والقس يطالع عن الإله ؛ بيد أن فن الممارسة وفعل التحليل يمثلان عمليتين متباينتين فى كلا المجالين .

إننا من ثم ، نتعامل فى مهمتنا ، مع الأسس الرباعية التالية :

التطبيق

ممارسة الدين : فردية ومشتركة ، فى المعبد والكنيسة ، فى الهيكل والمقام ، تنتمى إلى أعمال العبادة ، والتأمل ، ونظام النساكة .

ممارسة الفن : منذ لعب الطفل ، إلى ستديو الفنان ، فى الوسط الأكاديمى كما فى خارجه ، فى أشكال بصرية ولفظية وسمعية .

النظر

دراسة الدين : إما فى سياق مجتمع دينى ، أو فى سياق عَلْمانى .

دراسة الفن : فى صيغها العديدة ، التاريخية والفلسفية والوصفية ، التى ينجزها الفنانون ، وغير الفنانين ، كلاهما .

(ح) نشأت فى الجامعات فروع معرفية استقطبت المهمة . لم تعد هناك بعدُ مجالات للدين ، أو اللاهوت ، أو التاريخ ، لم تقتحمها مهمة الدرس المقارن . وبدلا من أن يكون لدينا مجال للدين ، بعيد تماما عن عالم الفن ، على الرغم من الحقيقة التى يقدمها « **عاموس** Amos » و « **سفر التكوين** Genesis» ، و « **أيسخيلوس** Aeschylus » ، و « **برودينتيوس** Prudentius » ، والموجودة فى دلفى Delphi وڤيزيليى Vezelay والجامع الأزرق Blue Mosque وكتاب الأحجية Book of Kells ، بدلا من ذلك أصبح الدين والفن متصلين فى الصميم ، وأصبحت لدينا فى الفن ، مجالاتٌ هى بذاتها منقسمة إلى مشاريع متباينة ، كالأدب ، والفن البصرى ، والموسيقى .

ومما أضفى على الأمر مزيدا من التعقيد ، أننا نعالج الفن من مدخلين متمايزين تماما ، أحدهما هو وصف الفن وتحليله ، والآخر هو التفكير حول الفن ، أى علم الجمال Esthetics ، إن الفن ، وتاريخ الفن ، اللذين يرتبطان معا بعلاقة معقدة ، يُدرسان من خلال هذا التفتيت الغريب Fragmentation فى الحياة الأكاديمية ، فى شُعبتين متغايرتين .

إن الأمر شبيه بذلك فى ناحية الدين ، فقد تطور تفتيت حاد للمشروع الدينى فى اتصاله بالفن ، إذ نستطيع أن نتحدث عن الدين والفن ، واللاهوت والفن ، ونستطيع أن نحلل الجوانب الأدبية فى الكتاب المقدس ، والعلاقة بين التاريخ الدينى وفن العمارة Archeticture ، كما نستطيع أن نكتب عن الإيمان والفن ، وعن الرمزية الفنية ، أو قد نبتكر علم جمال دينى ، وفلسفة دينية للفن . لقد اختار « **براندون** Brandon » موضوعا شديد الاتساع لعمله : (**الله والإنسان فى الفن والطقوس** God and man in art and ritual) ، واختار « **ديفيد هارند** D. Harned » موضوعاً لا هوتيا : (**اللاهوت والفنون** Theology and the arts) ، وكتب « **كاولتون** Coulton» عن : (**الفن والإصلاح الدينى** Art and the Reformation) . إن بمقدورنا أن نواجه الدين والفن على مستويات عدة ، وبمناهج متنوعة ، ومفاهيم متباينة عنهما كليهما .

(ط) توجد بين الدين والفن أنواع عديدة من

التفاعل ، ويمكن لكل منها أن يقع فى مجالات كمجال الموسيقى أو العمارة أو الفنون الجميلة أو الأدب ، أو فى مجال الرمزية Symbolism .

النوع الأول من هذه الأنواع ، هو **التفاعلات العملية** Practical : إذ يوجد الفن فى الكنائس ، والمعابد ، الهياكل ، من الكاتدرائية القوطية Gothic إلى معبد الشينتوShinto فى اليابان ، إن الفنانين ينتمون إلى مجتمع دينى (الراهب مارك Mark فى تيزيه Taizé) ، ويعملون فى خدمته ويصدرون عن خياله ، ويطلق بعض الناس على مثل هذا الفن ، وعليه وحده ، اسم : **الفن الدينى** .

ومع ذلك ، فإن التفاعل بين الدين والفنان يقوم خارج نطاق هذا التعريف الضيق ، فالفنانون يستخدمون الخيال الدينى بدون أن ينتموا إلى مجتمع دينى ، أو حتى بدون أدنى رغبة فى أن يكون لهم أى أمر يتعلق بالتقاليد الدينية . إن مجموعة « **ليجيه** Léger » عن العقيدة الكاثوليكية فى كنيسة **كورفيفر** Courfévre مثلٌ على هذا التواصل ، وكان « **ليجيه** » قد تبرأ من الكنيسة الكاثوليكية الرومانية تماما . أما المجتمع الدينى ، فقد يعهد بتصميم مبنى أو تزيين حَرَم Sanctuary ، إلى فنان لا يبدع فى الحقيقة من خلال تقاليد ذلك المجتمع ، ولا من خلال التصديق الكامل للكنيسة : (كنيسة **رونشان** Ronchamp لـ « **كوربوسيه** Corbusier » ، أو كنيسة **نيفلسون الصغيرة** Nevelson Chapel فى نيويورك) .

ينبغى ، إذا كان التفاعلان الأخيران ممكنين ، أن نضع فى حسابنا ، ما يحتمل أن الفنان يفهمه من إبداعه ، وما يفهمه المجتمع الدينى حقيقة من ذلك الإبداع ، على أنهما قد يكونان أمرين مختلفين . إن النافذة الدائرية فى **أودانكور** Audintourt مثل على هذا الاختلاف ، **فهى** عند الكنيسة ، تمثل القلب المقدس Sacre Coeur أى آلام المسيح ، وهى ليست عند « **ليجيه** » سوى إظهار لمعاناة الإنسان .

أما النوع الثانى فهو **التفاعلات النظرية كما تُرى من وجهة نظر الدين ، حيث تؤخذ حقيقة الفن الأساسية** Datum على نحو جادّ فى وصف الدين . إن المزامير البروتستانية الفرنسية Huguenot Psalter ، والخط الإسلامى ، وفسيفساء رافينا Ravenna ، هى كلها عناصر متمة فى تحليلات الكالفينية Calvinism والإسلام والمسيحية القديمة .

يوجد هناك أيضا تفاعلٌ موازٍ من طَرَف الفن ، حيث تؤخذ حقيقة الدين الأساسية على نحو جاد فى وصف الفن ، إن طالب الفن المسيحى القديم ، يدرس الثالوث Trinity ، وتاريخ الكنيسة ، والوقائع المقدسة من أجل أن يفقه الكنائس القديمة وفنها .

هناك إذن تفاعل بين درس الفن ودرس الدين ، وبالنظر إلى أن الدين والفن كانت لهما هذه العلاقة الحميمة فى الماضى ، وإلى أن معطيات كل منهما توجد غالباً معاً ، وإلى أن الشفرات الرمزية لكلا المجالين يتكرر ارتباطها ، فإن دراسة هذه المعطيات جميعا على أنها متجاورة Juxtaposition ، ستكون ذات جدوى .

إن عملية التجاور هذه ، تنطوى هى الأخرى على مواجهة وتعاون جزئى ، حيث سيكتشف الشركاء من كلا المجالين ، أن بينهما نَسَباً عجيباً ، فكلاهما يحيا من خلال التوتر الحاد بين التطبيق والنظر ، وبين الإبداع والتأمل Reflection ، وبين القرب والبعد ، وبين البداهة Intuition ، والحس النقدى Critique . لقد ارتفعت فى

الجالين كليهما الأصوات التى تنكر صحة مشروعاتهما ، سواء فيما يتعلق بالإبداع الفنى أو التفكير الأكاديمى جميعا . إن ثمة نزعةً مضادة للفن Anti- art ومضادة للدين فى الميدان التطبيقى ، وثمة ادعاءات بأنه من الأفضل للفن وللدين كذلك ، أن يُدرسا فى أقسام أخرى ، غير تلك المخصصة للدين وللفن ، ولا تعنينا هنا كيفية استجابتنا لهذه المسألة الأخيرة ، فالواقع أن كلا من الفن والدين أصبحا يُدرّسان ضمن الفلسفة وعلم النفس وعلم الإنسان Anthropology وعلم الاجتماع .

وقد يرى أحد المراقبين المنتمين إلى مجال الدين ، خلال هذا التفاعل مع الفن ، جوانب دينيةً فى موضوع معين ، بينما قد لا يرى ذلك مراقب آخر . لقد أصبحت تعريفات من الدين مختلفة ، إلى الحد الذى لم يعُد ممكنا فيه قبول تعريف بالذات . إن طيوف الرمزية ، وتاريخ الفن ، وعلم الجمال ، تبدى فقداناً مماثلا للإجماع Consensus منذ « جوزيف كامبل J. Campbell » ، حتى « سوزان سونتاج S. Sontag » . إن عالم الدين الذى يتناول الفن ، لفى القارب نفسه الذى يُقلُّ صاحبَ الدرس التأويلى Interpretative للفن ، وتُحدق به صيحات الاستحسان والزّراية ذاتها .

(ى) لم يعد الدين والفن من المقولات المضمونة التى ينشغل المرء بها ، لا فى الوسط الأكاديمى ، ولا لدى سواد الناس . ومنذ أمدٍ بعيد لم يكن يخامر أحد شكٌ حول ما كان يعنيه الدين ، فهناك من عرف شيئا عنه ، وهناك من تبصَّره ، وهناك من عاشه . وفى هذه الأيام ، زعزع العملُ الدينى المقارَن ، العقلية الضيقة Parochialism لعلماء الغرب إزاء الدين ، وكذلك فعل عملُ علماء الاجتماع ، وكذلك النزعةُ الشاملة نحو الفهم ما بعد الدينى Postreligious للحياة ، وللتقاليد الدينية .

وبالمثل فقد أسفرت الصدمة التى تلقاها المتعلمون . عن أن ما يعنيه الفن لم يعد فجاة واضحا ، لقد أصبحت تتراءى لنا السمادير عند الحد التقليدى الذى لم يعد واضحا بعد ، بين ما هو فن وما ليس بفن : فمثلا وجبات العشاء المحفوظة نصف الجاهزة ، والمبنى الفاخر المعلَّب ، والمسامير على الحائط ، وضحك دوشان Duchamp على الفن ، وفنه المضاد الذى تحول هو نفسه إلى فن المتاحف ، كل ذلك ملأ قرننا هذا بالجلبة . وإذا ما كان الدين يُتحدَّى بدين نقيض ، فإن الفن يواجه بفن مضاد .

(ك) تتعلق الأزمة ما بين الدين والفن ، بما يجرى فى الحياة اليومية من خبرات وأنشطة . ينبغى علينا مثلا ، أن ندرك الطريقة التى يتعامل بها الفرد أو الجماعة مع الجسد : لم تسمح كنيسة العصر الوسيط فى نزعتها التنسكية بالعُرْى ، وكانت نزعة العلمنة فى عصر النهضة ، الموازية لإعادة ابتكار المنظور البصرى ، هى وحدها التى أعادت تقديم الفن العارى إلى العالم الغربى ، إن المأزق تقليدى : نوع معين من فن الأيقونات Iconography ينتمى إلى شخصية بعض الكنائس وتاريخها بالذات ، ومن ثم فقد يتحكم فى تفكير الأشخاص وممارستهم ، فى مواجهة أنواع أخرى من الفن . والمأزق اقتصادى : صالات العرض فى ماديسون افنيو Madison Avenue لها رأى قوى فى تحديد ما يكون فنا ، ولا يستطيع المراقب أن يحرر نفسه تماما مثل هذه القبضة التمويلية . والمأزق اجتماعىّ : أن يكون المرء عضوا فى جماعة الأصحاب Quaqer ، يعنى أن يزاول الصلاة فى لقاءات منزلية ، تتخلل المكان فيها نزعة قوية مضادة للأيقونات ؛ وأن يكون مسلماً ، يعنى أن يزاول الصلاة فى مسجد له ما لجماعة الأصحاب من حيز مضاد للأيقونات ، مع حساسية إضافية ضد اللون والضوء والمكان وكل ما هو حسى . إن

عضو جماعة الأصحاب ، والمسلم ، يتعامل كلاهما مع الفن بطرائقة ، فتقاليدهما الدينية ومواريثهما الثقافية ، تزودهما بأطر محددة .

(ل) يتصف ميدان الدين والفن بـالحيوية ، وهى حيوية موجودة فى مجاليهما العملى والنظرى جميعا ، إن للاكاديمى مراساً جيدا على إخفاء تعصبه أو انحيازاته ، ولكن الأمر لا يستغرق طويلا ، حتى نتعرف على جدول الأعمال المخفى الذى يمثُّل غير مـرة ونحن نتحدث عن الدين والفن .

ينبغى ، عند وصف التفاعل بين الدين والفن وإعادة تقنينه ، التسليم بصعوبة أن يخلو مثل هذا التفاعل من الهمِّ الشخصى ، والاقتناع ، وحرية الاختيار ، ووجهة النظر . وربما كان علينا أن نسلِّم على الأقل فى هذه المهمة المتشعبة بالذات ؛ بالتوتر التأويلى Hermeneutic Tension إننا لسنا بمعزل عن الصيرورة التاريخية ، لا فى الفن ، ولا فى الدين ، ولا فى التفاعل بين الفن والدين بالطبع . لقد كانت المواجهة بين الدين والفن ، بغض النظر عن كيفية تنفيذها ، من عاموس Amos وافلاطون Plato إلى كيركجارد Kierkegaard ونيتشه Nietzcshe ، عملاً من أعمال العاطفة كما هى من أعمال العقل (نذكر صدّ افلاطون للفنانين ، بينما كان هو نفسه فنـانا) ؛ وكان واقعة من وقائع المواجهات الثقافية والصراع التاريخى .

لقد ظل هذا التوتر دون حل مرة بعد مرة ، ولم يزل حتى الآن فاعلاً فى حياة الناس اليومية ، فى قلب العلاقة المركبة بين الفن والدين . إن إشكالية العلاقة ، قائمة فى كـونها مقيـدةً بصـورة معقـدة ، إلى المشـاكـل المسـتوطنـة فى كلا المجالين ، وهذا هـو ما يقـودنا إلى اختبـار الجذور البعيدة للمأزق المعاصر فى التاريخين العبرى والمسيحى . ومما يؤكد ذلك ، أنه يمكن تبيان هذا المـأزق فى مواقـع أخرى كثيرة من العالم ، من البوذية التقليدية حتى جنون تحطيم الأيقونات فى الصين المعاصـرة . إن التوتـر بين الدين والفن ، الموازى الشديد لذلك التوتر القائم بين العلم والفن وبين الدين والعلم ؛ مغروس فى البنية العميقة لحضاراتنا .

ومع أن الدين والفن يرتبطان معا بسبب متين ، إلا أن كلا منهما فى صراع مع الآخر ، وعلى أية حال ، فإن قضية هذه الدراسة تقوم على أن كلا من الدين والفن ، هو أيضا فى صراع مع نفسه .

صمويل لويكل Samuel Laeuchli ، هو أستاذ الدراسات الدينية بجامعة تمبل Temple فى كاليفورنيا ، وما ترجمناه عنه هنا ، هو الفصل الأول من كتابه : (الدين والفن يتصارعان Religion & Art in conflict) ، وقد قدم كثيرا من الدراسات حول الدين والفن ، ولعل من ابرزها ، ما اشترك فيه مع باتريك بيرك P. Burke وموريس فريدمان M. Friedman بعنوان : (الكلمة فى التاريخ ـ بحث ، فى تركيب الأشياء ـ The Word in History Searching in the syntax of things)

أحمد مرسى

سلمان رشدى وألف يوم فى منطاد

فى ساعة مبكرة من صباح يوم الاربعاء ، « ديسمبر ١٩٩١ ، استقلّ ضابط شرطة سرّية ، بقوة شرطة نيويورك ، طائرة متجهة إلى واشنطن فى مهمة سرية ، ليعود إلى **مانهاتن** فى اصطحاب كاتب محكوم عليه بالموت .

وتحت هذا الستار من السرّية ، والحرص الشديد ، **هُرِّب سلمان رشدى إلى نيويورك لحضور ندوة لجامعة كولومبيا** عن **حرية الصحافة** فى اليوم نفسه .

ولتنفيذ عملية تهريب الكاتب « **الملعون** » السرية ، صاحب « **الآيات الشيطانية** » الذى حكمت المؤسسة الدينية فى إيران عليه بالموت قتلاً ، ورصدت جائزة كبيرة لمن يأتى برأسه ، **اتفقت جامعة كولومبيا** مع **شرطة مانهاتن** ، على التكتّم على نبأ اشتراك الكاتب فى الندوة ، حتى على الناطقين باسم **الجامعة** أنفسهم .

وقد بدأ الإعداد لترتيبات هذه العملية يوم ٥ ديسمبر ، عندما قام رئيس **جامعة كولومبيا** : **مايكل سوفرن** ، بإخطار مفوض شرطة المدينة بأن **سلمان رشدى** قد دعى لحضور الندوة . واختار المفوض أن يتحمل المسؤولية عن ضمان سلامة الكاتب ، بدون مشاركة مكتب التحقيقات الفيدرالى . وفى مقرّ إدارة الشرطة ، وضِعَتْ استراتيجية أمنِ زيارة **سلمان رشدى** فى غرفة العمليات .

وتضمّنت الاستراتيجية التى رفض مفوض الشرطة الكشف عنها استنفار « **عشرات** » من ضباط الشرطة السرّية ، المزوّدين بأسلحة خاصة ، ومن بينها بنادق التصويب الدقيق .

وكان من اهمّ ما تضمنته الخطة قرار بعدم الإعلان عن ظهور **سلمان رشدى** ، لا خشية لفت أنظار قتلة محتملين فحسب ، بل ايضا لتفادى جذب المتظاهرين ، الذين يمكن أن يعقّدوا مهمة الشرطة .

وعندما وصل **سلمان رشدى** إلى نيويورك ، نُقل فى سيارة ليموزين مدرّعة ، ومضادة للقنابل ، فى حراسة قوات

الشرطة إلى الجامعة التى اتّخذت إجراءات أمن غير عادية . فقد تعرض جميع ضيوف الندوة للتفتيش قبل المرور من باب القاعة ، كما مرّوا من خلال أجهزة الكشف عن المعادن ، التى تستخدم فى المطارات ، وفُتّشت حقائبهم ، واصطف حرس الأمن على جوانب جميع الممرات .

وعندما اتجه **سلمان رشدى** إلى المنصة ، كان يحوطه عشرات الحراس ، وبعد أن ترك المنصة ، مُنع الحاضرون من مغادرة المكان ، على أثر انتهاء الندوة ، حتى رحل سلمان رشدى سالما .

وفى فندق لم يُكشف عن إسمه ، استقبل الكاتب صحفيا أمريكيا فى غرفته التى بُطّنت نوافذها بمادة مضادة للرصاص ، وادلى إليه بحديث لخصّ فيه تجربته أو محنته التى يعيشها منذ صدور روايته « الآيات الشيطانية » وما جلبت عليه من مصائب ، من بينها رصد مكافأة سخية لمن يُرديه قتيلاً .

يقول **سلمان رشدى** « يبدو لى أن ما حدث فيما حول خلال الألف يوم العصيبة الماضية ، كان عبرة عن الحرية ، كان درسا يتعلق بأهميتها وخطورتها » . ومن ثمّ فقد اعتبر الحديث ، فى مَحْفل بمناسبة الاحتفال بذكرى إصدار تشريع عن حرية الصحافة ، فرصة ليؤكد فيها القول القديم ، أن ثمن الحرية هو السّهر على حمايتها دائماً ، وأن الإنسان الذى لا يدافع دائماً عن الحقوق التى يعتقد انه يمتلكها ، يخسرها .

ولكن ترحيب **مدينة نيويورك** غير العادى به ، لم يمنعه من الاعتراف بأن المسؤولين الأمريكيين قد حالوا دون منحه تأشيرة دخول قبل ذلك ، خشية أن تفسد زيارته المفاوضات التى كانت تجرى فى ذلك الوقت للإفراج عن الرهائن الأمريكيين . ومن ثمّ لم يُمنح هذه التأشيرة إلاّ بعد إطلاق سراح آخر رهينة أمريكية .

ويبدو أن الضجة التى صاحبت صدور الحكم عليه بالموت فى أوروبا ، والولايات المتحدة ، وما أعقب ذلك من اضطلاع السلطات البريطانية بمسؤولية حمايته ، والسهر على أمنه ، مع ما يكبدها ذلك من ثمن فادح ، دفعه إلى الاعتقاد بأن قضيته يمكن أن تضاف إلى القضايا التى تؤثر على السلم والأمن الدوليين . فهو يعتقد أنه يستطيع ، بإثارة تعاطف الرأى العام ، أن يضغط على المسؤولين السياسيين ، ليصرّوا على جعل الموافقة على إجراء أىّ تحسين فى العلاقات الدبلوماسية مع إيران ، رهنا بإلغاء الفتوى الإيرانية بهدر دمه ، ورصد مكافأة لمن ينفذ الفتوى .

وفى خطابه فى ندوة **جامعة كولومبيا** ، الذى حمل عنوان « ألف يوم فى منطاد » ، يقول **سلمان رشدى** .. « منطاد هواء ساخن يتجه ببطء فوق هُوّة لا قرار لها ، حاملاً عدداً من الركاب . يحدث تسرّب . لا يستطيع المنطاد الجريح أن يحمل أكثر من راكب واحد إلى برّ الأمان .. لكن من الذى ينبغى أن يعيش ، ومن الذى ينبغى أن يلقى حتفه ؟ ومن الذى يستطيع أن يقوم بهذا الاختيار ؟ » .

ويعتقد **سلمان رشدى** أن جميع المجتمعات تتخذ مثل هذه القرارات بصورة منتظمة ، بدون وخزة من ضمير . ويقول : « لقد قضيت أكثر من ألف يوم فى مثل هذا المنطاد ، ولكن ، للأسف ، ليس هذا الأمر لعبة . وخلال هذه الأيام الألف ، كان من بين رفقاء الرحلة رهائن غربيون فى لبنان ، ورجال الأعمال البريطانيون المسجونون فى إيران والعراق ، وكان علىّ أن أقبل ، وقد قبلت ، إن محنتى كانت بالنسبة لمعظم مواطنىّ ، يقصد الشعب البريطانى ، أقلّ أهمية من محن الآخرين . وإنى ، فى أىّ اختيار يقومون

به ، سأكون أول من يُلقى به من حالق إلى الجرف . وقد كتبت فى نهاية مقالتى « **بنيّة خالصة** » أقول أن حياتنا تعلّمنا من نحن . وكانت بعض الدروس قاسية ، وكان تعلّمها صعبا » .

« لقد كنت أشعر دائما ، وأنا حبيس داخل استعارة ، بالحاجة إلى إعادة وصفها ، لأغيّر الشروط . فهذا ليس بمنطاد تماما . وكنت أريد أن أقول أنه أشبه بفقاعة ، تعرّيت داخلها ، وسجنت فى آن واحد ، والفقاعة تطفو عبر العالم ، بينما تحرمنى من الواقع ، وتختزلنى إلى تجريد . وبالنسبة لكثير من الناس ، لم أعد مخلوقا بشريا ، وقد اصبحت قضية ، مثار ضيق ، مسألة . فهل حقا مضى زمن طويل منذ اضطهدت الأديان الناس ، فأحرقتهم بتهمة التجديف ، وأغرقتهم بتهمة السحر ، حتى أنكم لا تستطيعون التعرّف على الاضطهاد الدينى عندما تشاهدونه ؟ » .

ويتساءل **سلمان رشدى** : « ما هى قيمة حياتى المفردة ؟ إن اليأس يهمس فى أذنى : « **ليس كثيراً** » . ولكنى أرفض أن أستسلم لليأس .. لأننى أعرف أن كثيرا من الناس يهتمون ، وهم يشعرون بالجزع أمام المنطق المقلوب ، لعالم ما بعد الفتوى ، الذى يُتّهم فيه روائى بقتل أو « سرقة » مجتمع بأكمله ، ويصبح معذّبه (بدلاً من ضحيته) وكبش الفداء لخلافاته ... (**وهل هناك أقلية أصغر وأضعف من أقلية فرد واحد ؟**) .

ويضيف **سلمان رشدى** قائلاً .. « فى بعض الأحيان اعتقد أن المسلمين سيشعرون ذات يوم بالخجل ، مما فعله المسلمون فى هذا الزمن ، سيجدون أن « **قضية رشدى** » لا يمكن توقعها ، كما يشعر الغرب الآن تجاه **حرق الشهداء** . وربما يوافقون ذات يوم ، كما بيّن التنوير الأوروبى — على أن **حرية التفكير** هى على وجه الدقة **التحرّر من المراقبة الدينية** ، التحرر من الاتهامات بالزندقة . وربما سيوافقون أيضاً على أن الشجار بشأن « **الآيات الشيطانية** » ، كان فى الأساس جدلاً حول من الذى ينبغى أن يملك القدرة على **القصة الكبرى** : **قصة الإسلام** . وأن هذه القدرة ينبغى أن يقتسمها الجميع بالتساوى . وأنه حتى لو كانت روايتى قاصرة ، فإن محاولتها إعادة سرد القصة يمكن ، مع ذلك ، أن تكون هامة ، وأننى لو كنت قد فشلت ، ينبغى أن ينجح آخرون ، لأن أولئك الذين لا يملكون سلطة على القصة التى تهيمن على حيواتهم ، والقدرة على إعادة سردها ، والتفكير فيها من جديد ، وإعادة تفكيكها ، والتندّر بها ، وتغييرها مع تغيّر الزمن ، هم حقيقة لا حيلة لهم ، لأنهم لا يملكون أن يفكروا أفكاراً جديدة .

ذات يوم . ربما . ولكن ليس اليوم » .

ويعود **سلمان رشدى** إلى محاولة إشعار مستمعيه — أو الرأى العام الأمريكى — بالذنب ، لنجاح جهودهم للإفراج عن الرهائن الغربيين ، رفقاء رحلة المنطاد ، تاركين إياه وحده لمصيره المجهول :

« ولكن المنطاد لايزال يغوص ، واشعر أنه يحمل قدراً هائلاً من الحمولة الثمينة . علاقات التجارة ، وصفقات الأسلحة ، وميزان القوة فى حرب الخليج — كل هذه الأمور وغيرها تدفع به إلى أسفل . وأسمع أصواتا تقول : إننى لو بقيت فى المنطاد ، فقد تتعرض هذه الحمولة الثمينة للخطر . إن المصلحة القومية تجرى إعادة تحديدها : وهل تجرى إعادة تحديدى بعيداً عنها ؟ وهل سيجرى الإلقاء بى من المنطاد ، بعد كلّ شىء ؟ » .

ثم يحكى **سلمان رشدى** قصة عودة العلاقات الدبلوماسية بين بريطانيا — وطنه بالتجنّس — وإيران ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكيف أن المسؤولين البريطانيين قد ذكروا له ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن الإيرانيين قد وافقوا سراً على تناسى الفتوى . ولكنهم ، بعد ذلك ، ضاعفوا الجزية التى رصدت ثمنا لرأسه ، وتعرّض مترجم روايته « الملعونة » الإيطالى لمحاولة اغتيال ، وطُعن مترجمه اليابانى طعنة أودت بحياته : فى الوقت الذى تتردد فيه أنباء عن محاولة للاهتداء إلى مخبئه وقتله بأيدى قتلة محترفين ، يعملون لحساب الحكومة الإيرانية .

وبالرغم من كل ذلك ، فلايزال يجرى الحديث عن تحسين العلاقات مع إيران .. ويتساءل سلمان رشدى : « هل ما أنا فى داخله منطاد أم هو مزبلة التاريخ ؟! » .

ولكن سلمان رشدى لم يستسلم لليأس الذى تدفعه إليه كل التطورات ؛ وبينما كان يعتصره الألم نتيجة إحساسه بالنبذ من جانب الثقافات والمجتمعات التى استوحى إلهامه منها دائما — المجتمع الواسع للآسيويين البريطانيين / والمجتمع الأوسع للمسلمين الهنود ، قرّر ، كما يقول ، أن يعقد الصلح مع الإسلام ، حتى ولد على حساب كبريائه : «وأولئك الذين ادهشهم وأثاراستياءهم ما فعلت،ربما فشلوا فى أن يروا أنى أردت أن أعقد الصلح بين نصفى العالم المتحاربين ، وهما أيضا : نصفا روحى المتحاربين .. » .

« والمناقشات الهامة حقيقة التى أجريتها فى هذه الحقبة كانت تدور مع نفسى .

قلت : سلمان ، يجب أن تبعث برسالة عالية النبرة ، بحيث تجعل المسلمين العاديين يشعرون أنك لست عدوّهم ، ويجب أن تجعل الغرب يفهم شيئا أكثر قليلاً عن تقعّر الثقافة الإسلامية .. فيبدأوا فى التفكير على نحو أقلّ نمطية . وقلت لنفسى : عليك أن تعترف ، يا سلمان ، بأن قصة الإسلام لها بالنسبة لك معنى أعمق من أىّ قصة من القصص الكبرى الأخرى . وبطبيعة الحال ، أنت لست متصوفا ، يا سيدّ ... لا قوى خارقة ، ولا التمسّك الحرفى ينفع لك . ولكن الإسلام ينبغى ألّا يعنى الإيمان الأعمى ويمكن أن يكون ما كان يعنيه دائما فى أسرتك ، ثقافة ، وحضارة ، مستنيرة ، كما كان جدّك مستنيرا ، مثيرا للجدل على نحو ممتع ، كما كان أبوك . فلا تدع المتعصبين يجعلون « المسلم » كلمة مثيرة للرعب ، وحثثت نفسى على أن أتذكر ما كانت تعنيه الأسرة ..

وذكرت نفسى بأنى كنت أجادل دائما ، بأنه من الضرورى أن نطوّر المفهوم البازغ « للمسلم العلمانى » ، الذى اكدّ ، أسوة باليهودى العلمانى ، عضويته بالثقافة ، مع انفصاله عن اللا هوت ... وقلت لنفسى : ولكن ، يا سلمان ، الا تستطيع ان تجادل من خارج غرفة الجدال . عليك أن تعبر العتبة ، لتدلف داخل الغرفة ، وبعدئذ ، قاتل من أجل طريقتك ذات المرجعية الإنسانية والتاريخية والعلمانية ، فى أن تكون مسلما ! » .

[وفى إشارة إلى اجتماعه ببعض أئمة الإسلام ، ومن بينهم مفتى جمهورية مصر ، الذين أعلن أمامهم إيمانه بالعقيدة الإسلامية ، قال : إن فانتازيا الانضمام إلى النضال من أجل تحديث الفكر الإسلامى .. كانت قد ولدت ميتة . وقال : « إن بعض « الأصدقاء » قد انقلبوا ضده ، ونعتوه بصفات مهينة ، فهو ضعيف ، ومقزّز ، ومنحطّ فقد خان نفسه ، وخان قضيته ، وأنه ، قبل أىّ شىء ، قد خانهم » .

ويعتقد سلمان رشدى أنه وجد نفسه ، فى مواجهة مع « حقائق الإسلام الموجود » ، التى لا تعرف الرأفة : « وأعنى بنية السلطة السياسية والدينية التى تهيمن على المجتمعات الإسلامية وتخنقها » . وفى رأى سلمان رشدى أن « الإسلام الموجود » فشل فى أن يخلق مجتمعا حرًا ، فى

إلى مكان على الأرض ، وأنه لم يكن سيسمح له ، من دون البشر ، أن يجادل فى الدفاع عن مجتمع إسلامى حرّ . ويقول : إنه ، فجأة ، وجد نفسه (استعاريا) بين أناس حارب مواقفهم الاجتماعية طوال حياته — وعلى سبيل المثال ، مواقفهم تجاه المرأة ، أو عشق المماثل .

وقد استنتج فى تردّد أنه لا سبيل أمامه لتحقيق الثقافة الإسلامية التى كان يحلم بها ، الثقافة التقدمية ، غير اللاهوتية ، التشككية ، الجدالية ، الداعبة ، المقدامة التى كانت تمثّل دائما فهمه للحرية . وقال : إن الإسلام الموجود بالفعل .. الذى يجعل الحرفية سلاحا وإعادة الوصف جريمة ، لن يدع أمثالى يدخلونه » .

ويستطرد سلمان رشدى : « لقد أُخرست أفكار ابن رشد فى زمنها . وعلى امتداد العالم الإسلامى اليوم ، تتراجع الأفكار التقدمية . إن الإسلام الموجود بالفعل له السطوة العليا ، وكما كانت « الاشتراكية الموجودة بالفعل » لدولة الإرهاب السوفيتية التى دمّرت حديثا ، تختلف على نحو مروّع عن يوطوبيا السلام والمساواة التى حلم بها الاشتراكيون الديمقراطيون ، فإن الإسلام الموجود بالفعل هو أيضا قوة لم أستسلم لها أبدا ، ولا يمكن أن أخضع لها » .

ويقول سلمان رشدى : هناك نقطة تبدو بعدها المصالحة مثل الاستسلام . ولا أعتقد أنى تجاوزت هذه النقطة ، ولكن الآخرين اعتقدوا خلاف ذلك » .

وعلى عكس ما نشرته الصحف المصرية منذ حوالى عام ، ذكر سلمان رشدى أنه لم يتبرأ من كتابه « الآيات الشيطانية » ، ولم يشعر بالأسف لكتابة هذه الرواية ، ولكنه يشعر بالأسف لجرح مشاعر الناس ، لأنه لم يكن يقصد ذلك . وقال « لقد شرحت أن الكتّاب لا يتفقون مع أية كلمة تتفوّه بها أية شخصية يخلقونها — وهى بديهية فى عالم الكتب ، ولكنها سرّ مستمرّ بالنسبة لمعارضى « الآيات الشيطانية » . وقد دأبت على القول بأن هذه الرواية قد شُهّر بها . وفى الواقع ، كان المكسب الرئيسى ، فيما اعتقد ، الذى خرجت به من اجتماعى بالعلماء المسلمين الستّة ، عشية ليلة الميلاد سنة ١٩٩٠ ، هو أنهم وافقوا على أن الرواية لم تكن تستهدف التجريح . وقيل لى « أن المهم هو نية الإنسان ، فى الإسلام » . كما وعدونى بأنهم سوف يشنون حملة عالمية بالنيابة عنى لتوضيح أن خطأ فادحا قد ارتُكب ... وفى هذا السياق ، وافقت على تعليق — وليس إلغاء — الطبعة الشعبية ، لخلق ما أسميته بالسلام من أجل المصالحة .

وللأسف ، لقد غاليت فى تقدير هؤلاء الرجال . ففى غضون أيام ، حنث جميعهم ، باستثناء رجل واحد فقط ، بوعودهم ، وعادوا إلى التشهير بى ويعملى ، كما لو كنا لم نتصافح بالأيدى . وقد شعرت (على الأرجح) أنى كنت مغفلا . وقد بدا فى الحال تعليق إصدار الطبعة الشعبية كأنه تسليم . وفى أعقاب الاعتداء على مترجمى الكتاب ، يبدو تأجيل الطبعه أسوأ ، فقد مضت حتى الآن أكثر من ثلاث سنوات منذ نشر كتاب « الآيات الشيطانية » وهى فترة طويلة ، طويلة ، للمصالحة . إنّها طويلة بما يكفى . لقد قبلت الاعتراف بارتكاب خطأ للوصول إلى ذلك . إن « الآيات الشيطانية » ينبغى أن تكون متاحة بحرية ويمكن اقتناؤها بسهولة ، لأنها لو لم تُقرأ وتُدرس ، فلن يكون لهذه السنوات أىّ معنى . وأولئك الذين ينسون الماضى ، قد كُتب عليهم أن يكرّروه » .

ولا يحاول سلمان رشدى ، مع ذلك ، أن يُنكر التناقضات التى أوقع نفسه فيها ، إمّا لمجرد إنقاذ رأسه فحسب ، أو ربما فى صحوة قصيرة للضمير ، أو لأىّ سبب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آخر لا يعلمه إلّا الله . فيقول « وبهما كانت العاصفة عاتية . وإذا كانت تغرقنى فى التضارب والتناقض ، فليكن ذلك ، فقد عشت فى هذا المحيط الموحل طوال حياتى . وقد خضت فيه من أجل فنى . وكان هذا البحر المضطرب هو البحر الذى كان خارج نافذة غرفة نومى فى بومباى ، وهو البحر الذى ولدت قربه ، والذى أحمله معى اينما أذهب » .

ويختتم سلمان رشدى خطابه بقوله :

ما هى قيمة حياتى المفردة ؟

هل هى أكثر أو أقلّ قيمة من العقود السمينة ، والمعاهدات السياسية الموجودة معى هنا ؟ أهى أكثر أو أقلّ قيمة من علاقات ودّية مع بلد قام فى إبريل ١٩٩١ بجلد ٨٠٠ امرأة ٧٤ جلدة ، لكل منهن ، لعدم إرتداء الحجاب ، حيث لايزال الكاتب ماريام فيروز ، البالغ من العمر ٨٠ عاما ، سجينا وقد تعرّض للتعذيب ، بلد يقول وزير خارجيته ، رداً على نقد لسجلّ بلاده الخاص بحقوق الإنسان : « إن الرصد الدولى لوضع حقوق الإنسان فى إيران لا ينبغى أن يستمرّ إلى ما لا نهاية . إن إيران لا تستطيع قبول هذا الرصد لمدة طويلة » ؟ .

عليكم أن تقرروا ما هى قيمة صديق لأصدقائه فى نظركم ، وما هى فى نظركم قيمة إبن لأمه ، أو أب لإبنه . ويجب أن تقرروا ما هى قيمة ضمير وقلب وروح إنسان . ويجب أن تقرروا : ما هى فى نظركم قيمة كاتب ، ما هى القيمة التى تحددونها لصانع حكايات ، ومجادل للعالم .

سيداتى ، سادتى ، إن المنطاد يغوص فى القاع » !! .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـــراد وهبـــة

ابن رشـد والتنـوير

عنوان هذا المقال يدل على أن ثمة علاقة بين ابن رشد والتنوير.

فما هي هذه العلاقة ؟

الجواب عن هذا السؤال يلزم منه أن تكون نقطة البداية تحديد معنى التنوير.

فما هو التنوير ؟

حركة فلسفية نقطة بدايتها موضع خلاف بين المؤرخين. بول هزار في كتابه «أزمة الضمير الأوربي» يرد التنوير إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر. وكريستوفر هل في كتابه «الأصول الثقافية للثورة الإنجليزية» يرى أن أفكار التنوير، في انجلترا، كانت ذائعة في القرن السادس عشر. وبيتر جراى في كتابه «التنوير» يرد التنوير إلى اليونانيين ودليله على ذلك قول ديدرو أن طاليس (أول الفلاسفة الطبيعيين الاقدمين (٦٢٤ ــ ٥٤٦ ق. م) هو أول من أدخل المنهج العلمي في الفلسفة، وهو أول مَنْ يستحق لقب «فيلسوف» وكل مَنْ جاء بعده اتخذ من العقل ناقدا لذاته.

ومهما يكن من أمر هذا التباين في أصل التنوير فالرأى الشائع والمألوف أن القرن الثامن عشر هو عصر التنوير. وهو عصر من صنع «الفلاسفة». وإن كان «الفلاسفة» قد مجدوا العقل، مثل اليونانيين، إلا أنهم تميزوا بفصل الفلسفة عن الميتافزيقا التقليدية. فالعقلانية القديمة لم توفق في الربط بين العقل والحياة اليومية، ومن ثم انفصلت عن الوقائع العينية للحياة الحقيقية. وإذا كان التنوير معتزا بأن يكون هو «عصر الفلسفة» فالفلسفة، هنا، ليست هي الفلسفة بالمفهوم التقليدى، وإنما هي رؤية وضعية لنسق العالم، ولانحاء الوجود الانسانى فتؤسس العلوم والفنون على مبدأ العلية دون مجاوزة هذا العالم، ومن ثم يهتم الفيلسوف بالحياة في هذه الدنيا، وليس بالبحث عن الحقائق الأزلية فيربط بين العقل والوقائع العينية.

وقد عبر كانط عن روح التنوير فى مقال له بعنوان «جواب عن سؤال : ماالتنوير ؟» . يقول «التنوير هجرة الانسان من اللارشد ، واللارشد هو علة هذه الهجرة ، وهو عجز الإنسان عن الافادة من عقله من غير معونة الآخرين.كما أن اللارشد سببه الانسان ذاته ، هذا إذا لم يكن سببه نقصا فى العقل ، وإنما نقصا فى التصميم والجرأة على إعمال العقل من غير معونة الآخرين . كن جريئا فى إعمال عقلك . هذا هو شعار التنوير» . وفى عبارة موجزة يمكن القول بأن التنوير يعنى الا سلطان على العقل إلا العقل ذاته .

والسؤال إذن : ما رأى ابن رشد فى سلطان العقل ؟

إن ثمة مقولة محورية فى فلسفة ابن رشد هى مقولة «التأويل» ، وهو يعرّفها بأنها«إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقة إلى الدلالة المجازية»[1] . وهو يقول ذلك فى شأن العلاقة بين الشريعة والبرهان العقلى . يقول «فإن ادى النظر البرهان إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما فلا يخلو ذلك الموجود أن يكون قد سكت عنه فى الشرع أو فرق به . فإن كان مما سكت عنه فى الشرع فلا تعارض هناك . وهو بمنزلة ماسكت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعى . وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا فلا قول هناك ، وإن كان مخالفا طلب هناك تأويله»[2] .

هذا مع ملاحظة أن التأويل ، عند ابن رشد ، من شأن الراسخين فى العلم وليس من شأن الجمهور «لأنه إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التأويل لم تكن عندهم مزية تصديق توجب لهم من الايمان به مالا يوجد عند غير أهل العلم»[3] أما الجمهور فيمتنع عليه هذا العلم . ومن هنا فإن التأويل يخرق الإجماع ، إذ لا يتصور فيه اجماع[4] . ولهذا يمتنع تكفير المؤول . ولهذا فقد غلط الغزالى عندما كفر الفلاسفة من أهل الإسلام مثل الفارابى وابن سينا فى كتابه «تهافت الفلاسفة» .

ولكن ماذا يعنى تكفير الفلاسفة ؟

يعنى أن الذى يكفّر هو الذى يتوهم أنه مالك للحقيقة المطلقة . وهذا الوهم هو الذى يحد من سلطان العقل . وقد أراد ابن رشد إزالة سلطان هذا الوهم بحيث لايبقى سوى سلطان العقل . وهذا هو جوهر التنوير . ومن هنا يمكن القول بأن ماحدث لابن رشد من احراق كتبه ومحاكمته ونفيه مردود إلى دعوته إلى التأويل على نحو ما ارتآه . فإثر نفيه صدر المنشور التالى لمنع الفلسفة وكتبها وتحذير الناس منها . وهذا جزء من المنشور :

«قد كان فى سالف الدهر قوم خاضوا فى بحور الأوهام ، واقر لهم عوامهم الشفوف عليهم فى الأفهام حيث لا داعى يدعو إلى الحى القيوم ، ولا حاكم يفصل بين المشكوك فيه والمعلوم . فخلدوا فى العالم صحفا مالها من خلاق ، مسودة المعانى والأوراق ، بعدها من الشريعة بُعد المشرقين . وتباينها تباين الثقلين يؤمنون أن العقل ميزانها والحق برهانها . وهم يتشعبون فى القضية الواحدة فرقا ، ويسيرون فيها شواكل وطرقا . ذلك بأن الله خلقهم للنار»[5] .

وماحدث لابد رشد حدث لغيره من المفكرين فى العالم الإسلامى . فقد أصدر فرح أنطون كتابا بعنوان «ابن رشد وفلسفته» وأهداه إلى «العقلاء فى كل ملة وكل دين فى الشرق الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين فى عصر كهذا العصر فصاروا يطلبون وضع اديانهم جانبا فى مكان مقدس محترم ليتمكنوا من الاتحاد اتحادا حقيقيا ، ومجاراة تيار التمدن الأوربى الجديد لمزاحمة أهله وإلا

جرفهم جميعا وجعلهم مسخرين لغيرهم» . ثم يستطرد فرح أنطون شارحا اهتمامه بابن رشد فيرد هذا الاهتمام إلى تصوره عن ضرورة فصل السلطة الزمانية عن السلطة الدينية .

ومغزى هذا الإهداء وهذا الاهتمام هو الدعوة إلى نشر العلمانية التى تعنى ، فى رأيى ، «التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق» .

وقد اعترض الشيخ محمد عبده على هذه الدعوة إلى العلمانية بدعوى أن فصل الدين عن الدولة ليس فقط غير مرغوب فيه ، بل إنه أمر محال لأن الحاكم لايمكنه التجرد من دينه مع وجود الفصل بين السلطتين . وقد سجل الأستاذ الامام اعتراضاته فى مجلة «المنار» التى كان يحررها رشيد رضا . وبعد الحـــوار بين فرح أنطون والأستاذ الامام بأربع سنوات أغلقت مجلة «الجامعة» التى كان يحررها فرح أنطون .

وفى عام ١٩٢٥ نشر الشيخ على عبد الرازق كتابه «الاسلام وأصول الحكم» أثار فيه سؤالا هاما : هل الخلافة ضرورة ؟ بيد أن هذا السؤال ينطوى على سؤال أهم : هل ثمة حكم إسلامى فى تاريخ العالم الاسلامى ؟ وكان جواب الشيخ على عبد الرازق أن ليس ثمة حكومة إسلامية ، فى هذا التاريخ ، ومن ثم فالخلافة من حيث هى مفهوم دينى خطأ . يقول «إن السلاطين قد روجوا لهذا الخطأ الذى ساد بين الناس من أن الخلافة مركز دينى ليتخذوا من الدين درعا يحمى عروشهم ، وتذود الخارجين عنهم . ومازالوا يروجون له من طرق شتى حتى أفهموا الناس أن طاعة الائمة من طاعة الله ، وعصيانهم من عصيان الله .

وإثر نشر هذه الأفكار قررت هيئة كبار العلماء محاكمة الشيخ على عبد الرازق . وأهم ماجاء فى قرار الاتهام قول هذا الشيخ أن حكومة أبى بكر والخلفاء الراشدين من بعده كانت لا دينية . وقد صدر الحكم بإجماع الآراء بإخراج الشيخ على عبد الرازق من زمرة العلماء . وقد أيد الحكم رشيد رضا فى مجلة «المنار» . وحتى الذين دافعوا عن الشيخ على عبد الرازق من أمثال العقاد ومنصور فهمى وسلامه موسى لم يقرنوا دفاعهم بالدعوة إلى العلمانـية ولكن بحرية الرأى المكفولة فى الدستور .

وهكذا يمكن القول إن إعلان سلطان العقل مقولة متعثرة منذ ابن رشد . ولهذا فقد ظل ابن رشد مغتربا عن العالم الاسلامى . فابن كثير يقول إن علوم الأوائل وهى الفلسفة اليونانية لم يوافق عليها العقل الاسلامى . ومنطق أرسطو توقفت دراسته عند نهاية «التحليلات الأولى» ، وأهل السُنة قاوموا مدرسة الفارابى . ويذهب على سامى النشار إلى القول بأن الرشدية ترف عقلى لم يؤثر فى مجتمع المسلمين(٦) .

ويقرر كوربان أن الرشدية مرت مرور الكرام فى الشرق وعلى الأخص فى ايران . وفى الفقرة التالية لهذه العبارة يذكر أن الفصل بين الفلسفة واللاهوت يفترض مسبقا الفكر العلمانى وهو فكر غير وارد فى الاسلام لأن الاسلام ليس لديه ظاهرة «الكنيسة» بكل ماتنطوى عليه من نتائج(٧) ودى بور . فى كتابه «تاريخ الفلسفة فى الاسلام» يهتم ابن رشد بالإلحاد لمخالفته علوم العقائد فى الديانات الثلاث الكبرى فى عصره(٨) .

هذا ماحدث لابن رشد فى العالم الإسلامى فماذا حدث له فى العالم الأوربى ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في القرن الثاني عشر أشير على فردريك الثاني بتكوين مجموعة من الباحثين لترجمة مؤلفات ابن رشد لتكون سندا له في توجيه صراعه مع السلطة الدينية . وبعد الترجمة دار صراع حول أفكار ابن رشد فظهرت الأرسطوطالية الرشدية وقامت في كلية الآداب الباريسية بين أولئك الذين يعتبرون تأويل ابن رشد لمذهب أرسطو أصدق صورة له وأكمل مظهر للعقل وأكبر اسم فيهم سيجير دى برابان الذى يقول عن ابن رشد إن فلسفته تمثل حكم العقل الطبيعي . وهو لهذا يتفق معه في أن الشرع حق خطابي موضوع للجمهور وهو أدنى مرتبة . وكلما نجم خلاف بين الشرع والفلسفة وجب تأويل الشرع وحمله على المعنى المطابق للفلسفة على ترك الجمهور على اعتقاده . ويرى جون دونس سكوت أن فلسفة ابن رشد تمثل العقل الطبيعي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبسبب رشدية سيجير دى برابان كانت حياته سلسلة اضطرابات عنيفة أهمها ذلك الاضطراب الذى قام حين أنكر أسقف باريس القضايا الرشدية عام ١٢٧٠ فمضى هو في تعليمه وضم إليه فريقا هاما من أساتذه الكلية وطلابها ، وذهبوا إلى حد انتخاب عميد لهم . والغالبية تقاومهم حتى حظر الأسقف في ١٨ مارس ١٢٧٧ تعليم جملة قضايا عدّها خطرة على الدين منها وحدة العقل الفعال التى دعا إليها ابن رشد .

وفي مواجهة هذه الرشدية اللاتينية أصدر ألبرت الأكبر رسالة «في وحدة العقل ردا على ابن رشد» حررها بإشارة من البابا عام ١٢٥٦ يورد فيها ثلاثين دليلا على رأى ابن رشد ويرد عليها واحدا بعد آخر ثم يورد ستة وثلاثين دليلا ضد الرأى . ثم أصدر توما الأكويني رسالة «في وحدة العقل ردا على الرشديين» .

ودخل في صراع عنيف مع الرشديين ، وكانوا قد تكاثروا في كلية الآداب بباريس . بيد أن جميع الباباوات قد أيدوا تعاليم توما الأكويني . وفي أول مارس ١٣١٨ أعلن البابا يوحنا الثاني والعشرون أن مذهب الأكويني معجزة من المعجزات ، وفي ١٨ يوليو ١٣٢٣ أعلنه قديسا .

وفي بداية القرن السادس عشر أعلن لوثر أحقية الإنسان في «الفحص الحر للإنجيل» ، أى الحق في إعمال العقل في النص الدينى من غير معونة من السلطة الدينية . يقول «يرغب الرومانيون في أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين في الكتاب المقدس مع أنهم لم يتعلموا شيئا من الانجيل في حياتهم العامرة . وهم يفترضون أنهم هم وحدهم أصحاب السلطان . ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ في غير ماخجل أو وجل ، وفي محاولة لاقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ في أمور الدين .. وإذ كان مايدعونه حقا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس ؟ ومانفعه ؟ ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفهم الانجيل خرافة مثيرة للغضب»(٩) .

يبين من هذا النص أن «تأويل» الإنجيل من حق أى إنسان ، ومن ثم فالدوجماطيقية ممتنعة ، ومع امتناعها تعددت المدارس اللاهوتية .

خلاصة القول أنه إذا كان التنوير يعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه فابن رشد هو من جذور التنوير الأوربى .

(١) ابن رشد ، فصل المقال وتقرير مابين الشريعة والحكمة من الاتصال ، طبعة الجزائر ، ص ٣٤ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٤

(٣) نفس المرجع ، ٣٩ ــ ٤٠

(٤) نفس المرجع ، ص ٣٩

(٥) فرح أنطون ، ابن رشد وفلسفته ، الاسكندرية ١٩٠٣ ، ص ١٩

(٦) على سامى النشار ، نشأة الفكر الاسلامى ، حـ ١ ، طـ ٨ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١٠٨ ــ ١١٠ .

(7) Henry Carbin Histoire de la Philosophie Islamique Ladlimard 1964 P. 8-9

(٨) دى بور ، تاريخ الفلسفة فى الاسلام ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريده ، طـ ٣ ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٢٠١ .

(9) Becker (ed), German hamanism and nejarmatm, Cantinunm New york, 1982, P. 158-160.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محــاكمة يــولسيس

يعتبر حكم القاضى وولسى فى القضية التى نظرتها المحاكم الأمريكية للفصل فى تهمة الفحش التى أدت إلى مصادرة رواية « يولسيس » للكاتب الايركندى جيمس جويس علامة بارزة فى تاريخ حرية التعبير فى الولايات المتحدة ، كما انه يعد وثيقة هامة فى تاريخ الرقابة على الكتب وتعديل مفاهيم الرقباء الذين اخضعوا الأعمال الأدبية قرونا طويلة لحساسيات مرهفة إلى حد المرض او لمعايير تشبه معايير المراهقين والبشر غير الأسوياء . ولهذا قمنا بترجمته . ويحمل الحكم ثلاث دلالات هامة ، فهو يقدم تعريفا للفحش يغير مفاهيم الرقابة ويضع معيارا موضوعيا لقياس ذلك . ولكنه إلى جانب ذلك يؤكد على اهمية النقد الفنى والهدف الذى يحاوله الفنان ثم يوضح ضرورة أن يكون الحكم على الكتب منصرفا إلى قيمتها الفنية والأدبية وما تحققه فعلا .

وقد اسقط الحكم فى جانبه القانونى ضرورة اللجوء إلى المحاكمة بالمحلفين التى تكاد أن تكون أمرا متعذرا ، كما أسقط إقامة الحكم على مجموعة الفاظ يستخدمها الرجال والنساء فى كثير من لحظات حياتهم ، وجعل الحكم القانونى له دلالة ادبية تعتبر جزءا من مساهمة رجال القانون فى تذوق الأدب والابداع .

وليس القصد بنشر هذه الوثيقة الحديث عن أهمية كتاب يـولسيس. هـذا أمر اصبـح محققا ـ او الحديث عن اسلوب جويس الذى هو موضوع دراسات مطولة ولكن المقصود هو إعطاء نموذج من الأحكام القانونية التى أصبحت أهميتها تاريخية فى مسار الفكر والأدب .

ب . د

نص وحيثيات الحكم التاريخى الصادر عن المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة فى ٦ ديسمبر ١٩٣٣

من المبجل جون م . وولسى [برفع الحظر عن يولسيس المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة المنطقة الجنوبية من نيويورك [المدعى الإساءة]

رأى رقم

a 11 0 — sq

ضد

كتاب بعنوان « يولسيس

شركة راندوم هاوس

المدعى

بناء على دفوع مضادة للحكم الصادر بالمصادرة للإساءة للآداب العامة والمدعم بشروط ـ محددة فيما بعد ـ رفعته الولايات المتحدة ضد الكتاب المعنون يولسيس لمؤلفه جيمس جويس ، وذلك بناء على الفقرة ٣٠٥ من قانون الجمارك لعام ١٩٣٠ القسم ١٩ من قانون الولايات المتحدة فقرة ١٣٠٥ على أساس أن الكتاب مسىء للآداب العامة بالمعنى المحدد فى هذه الفقرة وعلى ذلك لا يجوز استيراده إلى الولايات المتحدة بل يكون عرضة للضبط والحجز والتغريم والمصادرة والإتلاف .

النائب العام للولايات المتحدة.عنه المحاميان صموئيل س . كولمان ونيكولاس أطلس بطلب تأييد الحكم الصادر بالمصادرة ومعارضة الدفع بطلب الحكم برفع تهمة الإساءة إلى الآداب العامة

والسادة جرنيباوم وولف ارنست عنه المحاميان موريس ل . ارنست والكسندر لندى المحاميان عن المدعى بالحق شركة راندوم هاوس لتأييد الدفع للحكم برفع تهمة الإساءة للأخلاق العامة وضد الدفع بحكم التغريم والمصادرة .

من (القاضى) وولسى . ج :

الدفع للمطالبة بحكم.برفع تهمة الإساءة إلى الآداب العامة يعتبر مقبولا وعليه بالطبع فإن دفع الحكومة للمطالبة بحكم بالمصادرة والإتلاف يعد مرفوضا .

ويصدر بهذا الحكم التالى برفع التهمة دون تكاليف .

أولا

يتفق الإجراء المتبع فى هذه القضية مع الرأى الذى سبق أن قدمته فى القضية (التى نظرت لرفع الحكم الصادر فى) الولايات المتحدة ضد كتاب بعنوان « منع الحمل » (رقم) 523 (2d) SIF وهو كما يلى :

بعد أن ضم للموضوع رد المدعى عليه بالمصادرة لكتاب « يولسيس » تم الاتفاق بين مكتب النائب العام بالولايات المتحدة ومحامى المطالب بالحق على ما يلى :

١ ـ يجب اعتبار الكتاب (يولسيس) بكامله ملحقا وبالتالى جزءا من القضية وبالتالى فهو مدرج بكامله فيها .

٢ ـ أن يتنازل الطرفان عن حقهما فى المحاكمة أمام محلفين .

٣ ـ أن يتفق كل طرف على أن يدفع للمطالبة بحكم فى صالحه .

٤ ـ وبناء على هذه الدفوع المضادة تفصل المحكمة فى كل جوانب الموضوع من الناحية القانونية والموضوعية ، وتصدر حكما عاما فى ذلك .

٥ ـ وبناء على الفصل فى هذه الدفوع يعتبر الحكم الصادر عن المحكمة على أنه حكم صادر بعد المحاكمة .

ويبدو لى أن مثل هذا الإجراء مناسب تماما فى قضايا المصادرة للكتب من مثل هذه القضية ، وهو فى القضية الحالية إجراء أكثر ملاءمة نظرا لطول الكتاب « يولسيس » وصعوبة قراءته ، ولأن منهج المحاكمة

بالمحلفين سيكون غير ملائم تماما إن لم يكن مستحيلا لمعالجة القضية

ثانيا :

لقد قرأت كتاب « يولسيس » بكامله وقرأت الفقرات التى تشتكى منها الحكومة على وجه خاص . وفى الحقيقة أنى كرست كل وقت فراغى لعدة أسابيع لتقرير الحكم الذى يقتضينى واجبى إصداره فى هذا الموضوع .

و« يولسيس » ليس كتابا سهل القراءة أو ميسور الفهم ، وقد كتب عنه الكثير بحيث بات من المفضل قراءة عدد آخر من الكتب تعد حاليا بمثابة توابع له . وعلى هذا فإن دراسة « يولسيس » هى مهمة شاقة .

ثالثا :

ومع ذلك فإن شهرة « يولسيس » فى عالم الأدب تبرر أن أبذل من الوقت ما هو ضرورى لتمكينى من إرضاء ضميرى حول القصد الذى كتب به الكتاب ، حيث أنه من الضرورى بالطبع فى قضية اتهام كتاب ما بأنه يمثل إساءة إلى الآداب العامة أن نحدد أولا ما إذا كان القصد الذى كتب به الكتاب هو ما يمكن اعتباره وفقا للعبارة الشائعة إثارة الغرائز الجنسية Pornographic بمعنى أنه مكتوب بهدف استغلال البذاءة والخروج عن الآداب فإذا كان الرأى الذى نتوصل إليه هو أن الكتاب مثير للغرائز الجنسية فإن هذا يكون خاتمة البحث ويترتب على ذلك بالضرورة الحكم بالمصادرة .

ولكنى لم ألحظ فى « يولسيس » على الرغم من صراحته غير المعهودة تخابث الشهوانى أو نظراته . ولهذا فإننى أرى أن الكتاب ليس مثيرا للغرائز الجنسية .

رابعا :

لقد حاول جويس فى كتابه « يولسيس » أن يقوم بتجربة جادة فى نوع حديث ، إن لم يكن كامل الجدة ، من الأنواع الأدبية ، فهو يتناول مجموعة من الشخصيات من الدرك الأدنى من الطبقة الوسطى يعيشون فى « دبلن » عام ١٩٠٤ ، ويحاول أن يصف ، ليس فقط ما فعلوا فى يوم بالذات من الأيام الأولى لشهر يونيه من هذا العام وهم ينصرفون لأعمالهم المعتادة فى أنحاء المدينة ، ولكن أن يسجل أيضا ما فكر فيه الكثير منهم خلال ذلك .

لقد حاول جويس أن يبين كيف أن شاشة الوعى تنطبع عليها انطباعات دائمة التغير من الألوان والأشكال وكأنها رقعة من تلك الرقاع التى يمحى ما عليها لتعاد الكتابة والرسم عليها من جديد . ولا تأتى هذه الانطباعات مما هو فى بؤرة ملاحظة الإنسان أوما هو حوله من أشياء واقعية ، ولكنها تحمل أيضا ، فى منطقة ظلية ، بقايا انطباعات قديمة ، بعضها حديث وبعضها مستمد بالتداعى من الوعى الباطن . ويرينا كيف أن هذه الانطباعات تؤثر فى حياة وسلوك الشخصيات التى يصفها .

وما يحاول أن يصل إليه عن هذا الطريق ليس بمختلف كثيرا عما ينتج من لقطة مزدوجة ، أو إن أمكن من لقطات متعددة فى فيلم سينمائى ، بحيث يصبح الناتج هو منظر واضح فى المقدمة مع خلفية مرئية ولكنها ، إلى حد ما ، مشوشة وغير منضبطة البؤرة بدرجات متفاوتة .

ونقل مثل هذا التأثير بالكلمات ، وهو أمر أقرب إلى الأسلوب التشكيلى هو ـ فيما يبدو لى ـ ما يفسر الكثير من الغموض الذى يواجه قارىء « يولسيس » . كما أنه يفسر جانبا آخر من الكتاب، على أن أنظر فيه، وأعنى به إخلاص جويس وجهده الصادق فى الكشف عن كيفية عمل ذهن شخصياته .

فلو أن جويس لم يحاول أن يكون صادقا فى تطويره لهذا الأسلوب الذى اتبعه فى « يولسيس » لكانت نتيجة

عمله مضللة سيكولوجيا ، وبالتالى غير مخلصة للأسلوب الذى اختاره ومثل هذا الموقف يعتبر خطأ غير مغتفر من الناحية الفنية .

ولأن جويس كان مخلصا لأسلوبه ، ولأنه لم يفشل فى تحمل نتائجه وتبعاته الضرورية ، ولأنه حاول مخلصا أن يروى بشكل كامل ما تفكر فيه شخصياته ، فان ذلك قد جعل جويس يتعرض لكثير من الهجوم وجعل مقصده عرضة لكثير من إساءة الفهم والتصوير . فمحاولته المخلصة الصادقة لبلوغ هدفه تطلبت منه أن يستخدم - على نحو عارض - كلمات معينة تعتبر بشكل عام كلمات قذرة ، كما أدى ذلك إلى ما يراه الكثيرون انشغالا بالجنس فى أفكار شخصياته مثيرا للمشاعر .

والكلمات التى توصف بأنها قذرة هى كلمات سكسونية قديمة ، يعرفها كل الرجال وأكاد أزعم أن الكثير من النساء على معرفة بها أيضا . ثم إنها كلمات من الطبيعى والمعتاد أن تستخدمها - فيما أعتقد - نماذج البشر التى يحاول جويس أن يصف حياتها الجسدية والعقلية . أما بالنسبة للظهور المتكرر لموضوع الجنس فى أذهان الشخصيات فإن الواجب أن نتذكر دائما أن البيئة التى اختارها هى بيئة كلتية ، وأن الفصل الذى يكتب عنه هو فصل الربيع .

أما هل يروق مثل هذا الأسلوب الذى يستخدمه جويس للقارىء فإن مدار ذلك الذوق الشخصى الذى لا فائدة من الاختلاف أو النقاش حوله . ولكن أن نُخضع مثل هذا الأسلوب لمعايير أسلوب آخر فإن هذا يعتبر فى نظرى أمرا يكاد أن يكون عقيما لا جدوى منه .

وعلى هذا فإنى أرى أن « يوليسيس » هو كتاب مخلص وصادق ، وأرى أن كل ما يوجه اليه من نقد يسقط تماما بالنظر إلى منطقة وهدفه .

خامسا :

وعلاوة على ذلك فإن « يوليسيس » يعتبر عملا بارعا Tour de force بدرجة مذهلة خاصة إذا نظرنا إلى ما حققه بالفعل من نجاح بالنسبة للهدف الصعب الذى توخاه جويس لنفسه ، و« يوليسيس » - كما سبق أن قلت - ليس بالكتاب السهل الذى تتيسر قراءته . فهو كتاب تجده تارة بارعا متألقا وتارة يكون باهتا يعوزه البريق ، وتارة هو واضح مفهوم وأخرى غامض مستغلق . وعلى الرغم من أنه يبدو فى مواضع مقززا ، وأنه يتضمن كما قلت عديدا من الكلمات التى تعتبر عادة كلمات قذرة ، فإننى لم أجد فيه شيئا مما يمكن أن أعتبره قذارة من أجل القذارة ذاتها . فكل كلمة من كلمات الكتاب تساهم ، وكأنها قطعة من الموزايك ، فى تبيان تفاصيل الصورة التى يحاول جويس أن ينشئها لقرائه .

فإذا لم يرد المرء أن يخالط مثل هؤلاء القوم الذين يصفهم جويس فهذا اختياره الحر . وإذا أراد المرء أن يتجنب حتى أية صلة غير مباشرة معهم فلن يجد الرغبة فى أن يقرأ « يوليسيس » وهذا كلام مفهوم .

ولكن عندما يحاول فنان بالكلمات ، وجويس هو كذلك بلاشك ، أن يرسم صورة حقيقية للمستويات الدنيا من الطبقة الوسطى فى مدينة أوروبية ، فهل يصح أن يكون من المستحيل للجمهور الأمريكى أن يرى هذه الصورة بحكم القانون ؟!

وللإجابة على هذا السؤال لا يكفى أن نقرر كما قررت أعلاه أن جويس لم يكتب « يوليسيس » مستهدفا ما يقال عنه الإثارة الجنسية . وكان على أن أحاول تطبيق معيار أكثر موضوعية على الكتاب لأحدد تأثير العمل المنتج بصرف النظر عن المقصد الذى كتب به .

سادسا :

إن التشريع الذى اقيمت على أساسه تهمة الإساءة للآداب العامة يمنع فقط ، فيما يخص الموضوع الذى ننظر فيه ، الاستيراد من دولة أجنبية إلى الولايات المتحدة « لأى كتاب يسىء إلى الآداب العامة (obscene)

[الفقرة ٣٠٥ من قانون التعريفة الجمركية لعام ١٩٣٠ الفصل ١٩ من قانون الولايات المتحدة الفقرة ١٣٠٥]

ولا يوجه هذا التشريع إلى الكتب،هذا المجموع المتعدد الألوان من صفات الإدانة التى توجه عادة فى القوانين التى تعالج مثل هذه الأمور . وعلى هذا فالمطلوب منى أن أفصل فيما إذا كان يولسيس ليس كتابا مسيئا للآداب العامة Obscene فى حدود التعريف القانونى للكلمة .

ومعنى كلمة Obscene كما عرفتها المحاكم قانونا هو : ما يتجه إلى تحريك دوافع الجنس أو يؤدى إلى أفكار غير نقية وشهوانية » .

— Dunlop v United states , 165 u s , 4 86 , 501 :

— United states v. one book entitled "Married love" 48f . (2d) 821 , 824 .

— United States V. one book entitled "Contraception 51F . (2d) 525 , 528

وقارن

— Dysart v . Unit states 272 us . 655 , 657

— Swearingen V . United St ates , 161 U . S . 446 , 450

— United states. v. Dennett , 39 F (2d) 564 , 586 (c . c . A . 2)

— People v . Wendling 258 Ny . 451 , 453)

أما أن كتابا ما قد يؤدى إلى إثارة مثل هذه الدوافع والأفكار فهو أمر يجب اختباره حسب حكم المحكمة بما له من أثر على شخص له غرائز جنسية متوسطة ، أى ما يسميه الفرنسيون الرجل متوسط الحسية .

R' homme moyen sensuel : ويلعب مثل هذا الرجل فى هذا المبحث القانونى نفس الدور الذى يلعبه الكاشف reagent (الكلمة كيماوية وتعنى المتفاعل) الافتراضى أو ما يسمى الرجل العاقل (الراشد) reasonable man فى قوانين الضرر Lawof tors المقصود أو غير المقصود الذى يلحق بشخص المرء أو بممتلكاته أو سمعته أو الرجل الحاذق فى فن من الفنون فى المسائل المتعلقة بالاختراعات Patents فى قانون براءات الاختراع .

وينشأ الخطر الكامن فى استخدام مثل هذا الكاشف عن ميل يلازم من يختبر الوقائع - مهما حاول قاصدا أن يكون عادلا - فى أن يخضع هذا الكاشف لآرائه ومعتقداته الشخصية idiosyncrasies .

وقد حاولت هنا باتخاذ الإجراء التالى : أن أتجنب هذا الخطر إذا أمكن ، وأن أجعل الكاشف الذى استخدمته أكثر موضوعية مما لو لم ألجأ إلى مثل هذا الأجراء :

فبعد أن وصلت إلى قرارى فيما يتعلق بهذا الجانب من « يولسيس » الذى هو موضع النظر ، راجعت انطباعاتى مع صديقين لى تتوفر فيهما - فى نظرى - الشروط السابق النص على توفرها فى الكاشف الذى سأستخدمه .

وهذان المحكمان الأديبان - كما يجب أن أصفهما - تم استدعاء كل منهما على انفراد ، ودون أن يعرف أيهما أنى استشير الأخر . وهما رجلان أقدر رأيها فى الأدب والحياة تقديرا عاليا . وكلاهما قرأ « يولسيس » وكلاهما ، بالطبع لا صلة له على الإطلاق بهذه القضية .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبدون أن أجعل أيا من المحكمين يعرف ماذا كان قراري،قدمت لكل منها التعريف القانوني للفحش Obscenity وسألت كلا منها عن رأيه فيما إذا كان « يولسيس » كتابا فاحشاً في حدود هذا التعريف .

وقد سرني أن أجد كلا منهما متفقا مع رأيي : بأن قراءة « يولسيس » بأكمله ، كما يجب أن يقرأ الكتاب في مثل هذا الاختبار ـ لا يؤدي إلى إثارة الدوافع الجنسية أو الأفكار الشهوانية ، بل إن حاصل تأثيره عليهما في مجموعته كان أنه بيان قوي وتعليق فاجع إلى حد ما على الحياة الباطنية للرجال والنساء .

وحيث أن القانون يتعلق فقط بالشخص العادي السوي فإن مثل هذا الاختبار الذي وضعته هو الاختبار المناسب الوحيد للفحش في حالة كتاب مثل « يولسيس » الذي هو محاولة مخلصة وجادة لابتكار منهج أدبي جديد لملاحظة ووصف البشرية .

إنني على وعي تام أنه ، نتيجة لبعض مناظر في « يولسيس » قد يكون الكتاب شرابا قويا لا يحتمل تعاطيه شخص حساس حتى وإن كان طبيعيا ، ولكن رأيي المدروس ، وبعد طول تأمل ، أن « يولسيس » وإن كان أثره في مواضع كثيرة على القارىء قد يكون مُقيئا إلى حد ما،فإنه ليس في أي موضع من مواضعه ـ مثيرا للشهوة الجنسية .

وبناء على هذا يسمح بدخول « يولسيس » إلى الولايات المتحدة .

جون . م . وولسي

قاضي المحكمة الجزئية بالولايات المتحدة في ٦ ديسمبر ١٩٣٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زيجمونت هيبنر

ت : هناء عبد الفتاح

الرقابة .. ذلك الثعلب المخادع !

نشأت «الرقابة» كإدارة مستقلة بروما القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد . ومع ذلك لم تكن إحدى وظائفها مراقبة الأعمال الأدبية ، بل تحديد مايملكه المواطنون من أشياء وعقارات ، وكذلك مراقبة الأخلاقيات العامة ، وهذا مايقترب من مفهوم الرقابة فى عصرنا . ومنذ عام ٣١٢ بعد الميلاد تمتع «رجل الرقابة» بالحق فى طرد كل نائب مشكوك فى أخلاقه من قائمة النواب . منذ هذه اللحظة تصبح «الرقابة» قانونا لايحق لأحد أن يعترض عليه من ناحية المبدأ ، لأنه الدرع الواقى الذى يحمى المواطنين . ولايعنى هذا أن روما لم تعرف على سبيل المثال الرقابة على فن مثل المسرح ، بل طبَّق الرقباء لوائحهم على هذا الفن ، وكانوا يدعون بالموظفين «القضائيين» .

هذه اللوائح التى تخص ميدان الكلمة المكتوبة ، كانت الكنيسة تسعى إلى أن يكون لها وجود مؤثر فى الحياة الاجتماعية للمواطن . ففى عام ١٥٤٢ تتأسس هيئة «SACRUM OFFICIUM» ــ المجلس المقدس ــ حيث يضطلع ستة كرادلة بمهمة الرقابة ، وكان من بينهم «جيانو بيترو كارافا» وهو باقل الرابع ــ بابا روما وكان الأعضاء الستة الكبار يمثلون محكمة التفتيش التى تقوم بهذه المهمة . وبعد عام واحد يصدر «كارافا» قانوناً لم يكنْ مسموحا بمقتضاه أن يطبع أى كتاب ــ مهما كان نوعه ــ قديما أو حديثا ــ ومهما كان مضمونه دون إذن من محاكم التفتيش وقد طُبِّقَ هذا القانون على الناشرين أيضا ، فقد طلب منهم أن يزودوا محاكم التفتيش بقوائم تضم كل مالديهم من كتب معروضة للبيع حتى يحصلوا

(*) زيجمونت هيبنر : ZYGMUNT HUBNER (١٩٣٠ ــ ١٩٨٩) ممثل ــ مخرج ــ مدير مسرح ، كاتب وناقد ادبى ، مؤلف مسرحى ، معلم مسرح ، كان افضل مصلحى المسرح البولندى . ومن اهم كتبه «أسف .. ليس ثمة جديد !» و «خفافيش للشعر الأصلع» و «احاديث عن المسرح» و «جماليات فن الإخراج» وكتابة الأخير «السياسة والمسرح» الذى نترجم منه هذا الجزء المعنون بعنوان المقالة !

على تصريح ببيعها . وبدون هذا التصريح لم يكن مسموحا لهم بنشر أية مطبوعات أو عرضها للبيع ، كما سن قانون يلزم موظفى الجمارك بعدم السماح لأى كتاب بأن يعبر الحدود سواء كان مطبوعا أو مخطوطا إلا بتصريح من محاكم التفتيش يجيز تصديره . وقد طبقت هذه اللوائح على الناشرين وأصحاب المكتبات والموظفين العاديين الذين كان ضميرهم يحتم عليهم إبلاغ الشرطة أو الحكومة بالكتب غير المصرح بها ، تمهيدا لإتلافها أو حرقها أو التخلص منها بأىٍّ صورة من الصور .

لقد أحرقتْ روما فى ذلك العصر تلالاً من الكتب الممنوعة لم تنج منها نسخة واحدة ، لكن التفكير الحر لم يتوقف ، ولهذا كانت قوائم الكتب الممنوعة تزداد عاما بعد عام ، وتزداد الرقابة ضراوة وتتوج نشاطها عام ١٥٥٩ بإصدار القوانين التى سمتها «القائمة الرومانية» أو الـ «INDEX» ، وهى أقسى محنة تعرض لها التفكير الحر فى كل العصور .

لكن قبضة الكنيسة تضعف شيئًا فشيئًا ، بينما تشتد قبضة الدولة فتنتقل إليها سلطة الرقابة على الأعمال الأدبية والفنية ، وقد بدأ هذا التطور أولا فى انجلترا التى قطعت علاقتها بكنيسة روما وازدهر فيها المسرح ازدهارا عظيما دفع الملوك إلى أن يتولوا الرقابة بأنفسهم .

فى عام ١٥٤٣ صدر فى انجلترا أول قانون يمنع نقد الدين فى الكتب وفوق خشبة المسرح . ولأن الصراع الدينى السياسى كان ينتقل بضراوته إلى المسرح ، مما تسبب عنه حالة من الفوضى الاجتماعية فى الحياة العامة ، فقد أصدر إدوارد السادس قرارا بإلزام جميع الفرق المسرحية والناشرين كذلك ، بالحصول على ترخيص ملكى بالموافقة على إصدار النصوص وعرضها .

وأصدرت الملكة مارى ، والملكة إليزابيث ، قرارات أكثر حدة ؛ ففى عام ١٥٥٩ وضعت إليزبيث رقابة تمهيدية ، أعطت صلاحية تنفيذها لرؤساء مجالس المدن ، والسلطات الإدارية والقضائية المحلية .

لم يكنْ بانجلترا آنذاك مسارح للعامة دائمة أو مستقرة ، ولهذا لم يتأثر بهذه القرارات إلا الفرق المسرحية الجوالة التى حرمت عليها هذه القرارات أن تعرض أى مسرحية تناقش المسائل المتعلقة بالدين أو بقوانين الدولة .

وقد تغيرتْ وضعية المسرح بشكل نهائى ، بعد أن تولى جاكوب الأول العرش ؛ فقد أشرف بنفسه على المسارح العامة ، وجعلها تخدم الطبقة الحاكمة . بهذه الطريقة يُصْبح المسرح مرتبطاً أوثق الارتباط بالملك ، وتصبح وظيفته — رغما عنه — إشباع حاجات الحاشية الملكية ورغباتها ، لذلك يفقد المسرح تأييد الجماهير الشعبية التى كانت أهم سند للمسرح . ويتازم الموقف أكثر فأكثر فيهدد الملك الكُتابَ غير الخاضعين لأمره ، بالعقاب الصارم القاسى ، بدءا بقطع الآذان ونهاية بجدع الأنوف . بل إنه فى المرحلة التالية يُطبِّق عقابه هذا على الممثلين أنفسهم .

كانت حدود هذا العقاب تقع مابين حذف اسم المسرحية من «البوستر» أو اللافتة المسرحية ، وإغلاق هذه المسارح نهائيا والزج بأصحابها فى السجون .

وفى فرنسا مارستْ الرقابة سلطتها الرسمية عام ١٧٠١ وبعد مضى خمس سنوات ، تصبح جزءا لا يتجزأ من عمل رئيس الشرطة . وفى فترة لاحقة — عندما تقوم الثورة الفرنسية — تحول الرقابة وجهتها وتمضى فى طريق آخر فكل ثورة تبدأ بالقضاء على الرقابة باعتبارها رمزا

كريها للقهر المستخدم من قبل النظام المخلوع .

فالقضاء على الرقابة ، هو محصلة منطقية — إذن — للتغيرات الثورية .

هذا ماقامت به الثورة فى شهور العسل الأولى فى فرنسا وفى روسيا كذلك .

فقد كانت الخطوة الأولى هى التخلص من الامتيازات التى كانت تتمتع بها المسارح الملكية مثل «الكوميدى فرنسيز» و«الأوبرا الملكية والكوميديا الإيطالية» فى فرنسا ، والمسارح القيصرية فى بيتروجراد وموسكو بروسيا . والنتيجة الأولى التى ترتبت على تقليم أظافر الرقابة هى ازدهار الكوميديا التى كانت تشارك فى الأحداث بالسخرية من أعمدة النظام القديم . وقد أدى ازدهار الكوميديا بدوره إلى ازدهار النشاط المسرحى وظهور الفرق التى تبنت الأفكار الثورية والأساليب الفنية الجديدة ، حيث تكتب المسرحيات بسرعة ودون توقف لتغذى عواطف الجماهير الدافقة المتلهبة .

لكن الأحداث تتتابع بسرعة داخل المجتمع ، وتسعى الثورة للسيطرة عليها ، وهنا تظهر فوق السطح أصوات تطالب بوجود الرقابة الثورية ، وربما انضم إلى هذه الأصوات كتاب كانوا من ضحايا الرقابة فى العهود السابقة ثم صاروا بعد الثورة أعداء للحرية ، كما فعل الكاتب المسرحى الفرنسى لاهارب Laharpe الذى تعرضت مسرحياته للمنع فى العهد الملكى ، هكذا أرغمت الشرطة الفرنسية مدير مسرح موليير عام ١٧٩١ بحذف أبيات من أحد النصوص الشعرية منعا لإثارة الشغب ، وذلك بعد شهر واحد من صدور قانون يمنح كل مواطن فرنسى الحق فى تأسيس مسرح يقدم فيه مايشاء من النصوص بحرية كاملة !

كان الشاعر الأسبانى جارثيا لوركا على حق حين قال «عندما تفلت المعتقدات الجامدة من لجامها ، فإنها تدمر بلا رحمة براءة الحقيقة» . فكثيرا مايخدم الاضطهاد فكرة كبرى والفكرة الكبرى سواء تمثلت فى رداء «الكردينال» القرمزى ؛ أو فى رداء نازىٍّ داكن اللون ، ترمى - فى نهاية الأمر — إلى السيطرة على العالم . لاتوجد سيطرة على العالم دون عبودية للحواس ، واختناق لحرية الفكر المستقبل الذى يحمل فى داخله إمكانية التمرد . ولكى تتعطل مسيرة الحرية علينا أن نستعين بالرقابة ، وهى أكثر الأساليب المستخدمة والمجربة والموثقة علميا فى توجيه الحياة الفكرية والفنية والسيطرة عليها .

ومن الخطأ الاعتقاد بأن نظام القمع الذى يحميه القانون ، يتواجد فقط فى الدولة الديكتاتورية . إنَّ نظام الرقابة المدنية فى انجلترا على سبيل المثال يمدنا بشكل من أكثر أشكال الرقابة «الليبرالية» صرامة ، ومن الغريب أن هذه الصرامة كانت تزداد فى العصور الحديثة عما كانت عليه من قبل ، فحتى عام ١٩٦٨ كان للرقابة الإنجليزية أن تعترض حتى على مايدخل فى إطار الفنون الاستعراضية ، مع أن القوانين الإنجليزية حتى نهايات القرن السابع عشر كانت تعطى المؤلفين الحق فى أن يصدروا ماشاءوا من مطبوعات ، فإذا تعرض أى كتاب أو أى عرض مسرحى للمصادرة كان للمؤلف أن يشكو الرقابة فى الصحافة ، فإذا لم تدافع الصحافة عن المؤلف ، كان له الحق فى أن ينشر النص الممنوع — ولو على حسابه الخاص — وأن يحدد فيه الفقرات التى اعترض عليها الرقيب . وقد استفاد المؤلفون المسرحيون بهذا الحق ، فكانوا ينشرون النصوص الكاملة لأعمالهم فى نفس الوقت الذى تعرض فيه على خشبة المسرح خالية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قوانين بيزنطية

كان الامبراطور البيزنطى جوستنيان (٤٨٢ ـــ ٥٦٥م) حريصا على أن يكسب لنفسه عطف الكنيسة الأرثوذكسية ، وولاء الرعايا المسيحيين ولهذا أغلق مدارس أثينا الفلسفية وأرغم أتباع إيزيس فى جنوب مصر على التنصر ، واضطهد المونوفيزيين القائلين بأن المسيح طبيعة واحدة .

وكان الخلاف قد اشتد فى عصره بين المذاهب والكنائس المسيحية حول الطبيعة الإلهية والبشرية للمسيح هل المسيح طبيعة واحدة ؟ أم طبيعتان منفصلتان ؟ فرأت كنيسة الإسكندرية أن الله والإنسان متحدان فى المسيح ورأت كنيسة دون أنهما منفصلان . وحاولت كنيسة القسطنطينية أن توفق بين المذهبين ، ولهذا اصطدمت هى والدولة مع القائلين بالانفصال التام ومنهم نسطور ، والقائلين بالطبيعة الإلهية الخالصة ومنهم اوتيخا ، والقائلين بالاتحاد التام الذى لايتميز فيه اللاهوت من الناسوت ومنهم ساويرس الأنطاكى .

وقد أصدر الامبراطور جوستنيان عدة نوفلات ـــ أى قوانين جديدة ـــ تحدد موقف الدولة من المؤلفات والنصوص الدينية التى كان يتداولها فى عصره أتباع المذاهب والديانات المخالفة للمسيحية كما تؤمن بها كنيسة القسطنطينية . ومن هذه القوانين قانون يحرم عن رعايا الدولة أن يقتنوا مؤلفات نسطور وساويرس الانطاكى ، فإذا خالف أحد هذا القانون فعقوبته الموت ، كما يحرم على النساخ أن ينسخوها وإلا عوقب الفاعل بقطع يده اليمنى .

وهناك قانون آخر أصدره جوستنيان يسمح فيه لليهود باستعمال إلى الترجمتين اللاتينية واليونانية لكتبهم المقدسة ، ويتوعد من يقتنى أى مخطوطة وثنية بالإعدام .

من الفقرات التى وقعت ضحية لقلم الرقيب . معنى هذا أن الرقابة كانت مستعدة لأن تتسامح مع الكلمة المطبوعة فإذا نطق الممثل بهذه الكلمة على خشبة المسرح وقفت الرقابة ضدها على الفور . وتاريخ الرقابة يدلنا على أن المسرح تعرض للشك والريبة أكثر بكثير مما تعرضت الكتب والمطبوعات فى كل بلاد العالم ، وهذا ما يشرحه القانون الروسىّ الذى صدر فى عام ١٨٢٨ حين يقول :

(....) إنَّ قراءة العمل الأدبى يقوم بها أناس متعلمون ، أما الأعمال المسرحية فهى تعرض على الشعب بكل فئاته وأجناسه وأعماره .»

الكلمة «المطبوعة» تثير وجدان الفرد ، بينما تثير الكلمة «المنطوقة» وجدان الجماعة . عندما يجتمع مائة فرد لقراءة نص مثير ، فإننا لانجد الصدى نفسه ، إذا ألقى النصُّ ذاته على مسامعهم . فقانون سيكلوجية الجماهير يلعب دوره هنا بفعالية أكثر وضوحا وتأثيرا . فالعمل المسرحى بفضل تفسير الممثل له ، يُضَخِم المعنى الخفَّى أمام أعين الرقيب ، كما أنَّ تلون الانفعال النابع من سيطرة الممثل على جهازه التعبيرى والموجَّه إلى الجمهور بشكل مباشر ، يخيف الرقباء لأنه طاقة كامنة متجددة لايمكنهم السيطرة عليها .

وهذا يجعل رسالة المسرح أكثر خطورة ونفوذاً من رسالة الفيلم الذى لايقبل بعد الانتهاء من تصويره أى إضافة أو أى تطور جديد ، أو أى نمو فنى غير متوقع ، كان للمسرح منذ بدايات وجوده كثير من المضطهدين الذين اتهموه بأنه يثير الاضطراب فى حياة المواطن ويقلق راحته . ومن بين المؤلفين الكبار الذين سلطت الرقابة سيفها عليهم فردريك شيللر ، وفيكتور هيجو . والسبب فى ذلك انحيازهم القوى لفكرة الحرية .

عند نهايات القرن التاسع عشر كان هنريك إبسن «معشوق الرقابة» المفضل ، أما برناردشو فكان هو الآخر «محبوبا من قبلها بدرجة ما . أما الاتهامات التى وجهت إلى إبسن فكانت تلمس المنطقة الأخلاقية السياسية ، ولهذا يقول ابسن «كنت — أكثر مما اعتقد الناس — شاعرا ، ولم أكن فيلسوفاً اجتماعياً» لكننا على الرغم من هذه التصريحات نعثر فى عدد من مسرحياته مثل «عدو الشعب» و«أعمدة المجتمع» على أفكار من قبيل المانيفستو السياسى ، ولهذا كانت الرقابة تضطهده ، فالرقابة لاتعنيها الرغبات ولكن الوقائع .

أما فى بولندا التى اقتسمتها ثلاث دول كبرى (بروسيا — روسيا — النمسا) ، فقد كان الرومانسيون الكبار مثل شوبان وميتسكيفيتش A.MICKIEWICZ وسووفاتسكى SLOWACKI ؛ وكراشينكى KRASINS-KI مضطهدين ، بسبب روحهم الوطنية ودعوتهم إلى الحرية . ومع أنَّ أعمالهم الأدبية وأشعارهم كانت تتسم فى الظاهر بالبراءة ، فالحقيقة أنها كانت تدعو إلى حب الوطن وتحريره من أسر العبودية والاحتلال . ولهذا كان الرقباء يمنعون أى مسرحية من الظهور فوق خشبة المسرح البولندى لمجرد أنها تعرض أمام الجماهير الغفيرة أزياءهم القومية .

وفى فرنسا كانت الرقابة فى أوج عنفوانها فى فترة الامبراطورية الثانية ، ونحن نجد ضمن الأسماء التى كانت موضوعة فى القائمة السوداء وممنوعة من قبل الرقابة الفرد دوموسيه ، والكسندر ديماس الأب واوجينى سو .

إن بنود الرقابة ولوائحها كانت تحدد عدد المسرحيات التى يُسْمح لها بأن تُعْرض فوق خشبات المسارح ، وتشير

إلى ماينبغى حذفه من كلمات أو مقاطع ، لكن هذه القواعد لم يكن بمقدورها أن تحدد عدد المسرحيات التى كان يمكن ان تكتب ، إذا سمحت لها الرقابة بأن تُعْرض ؟ ! . ذلك لأن المؤلفين — انفسهم — كانوا يدركون ماهو مسموح لهم من عدمه ولذلك كانوا يفضلون الصمت فلا يمارسون الكتابة . وفى القرن الثامن عشر كان صمويل جونسون Samuel Johnson يُدْرِكُ كُنْهَ دور الرقيب وجوهر الرقابة ذاتها ومهمتها التى تتلخص فى «ترويض الشعراء والكتاب ، وفقدان استقلاليتهم ليس فقط لمنعهم من كتابة مايريدون كتابته بل للقضاء على رغبتهم فى الإبداع» . فالوعىّ بحضور الرقابة ، والوعىّ بأن ثمة موضوعات غير مرغوب فيها و «ممنوعة» ، والأفضل عدم التعرض لها إذا أراد المبدع أن يرى إبداعه النور ، هذا الوعى أدى بالكتاب إلى التوقف عن ممارسة الإبداع الفنى ، مما سبب خسارة للأدب لا حدود لها ، وفى هذا يقول تولستوى «لا يهمنى مايقوم به الرقيب نحو ما أكتبه ، بل ذلك الذى كان يمكن لى أن أكتبه لو لم يكن هناك رقيب !» .

إن ابشع سجن للكلمة هو السجن الذى يصنعه الكاتب نفسه وهو يراقب مايكتبه ، خوفا من عدم السماح لعمله بالظهور ، وهذا كفيل بأن يؤدى بالمبدع للقضاء على نفسه .

حين يمسك الكاتب عن ذكر مايعرفه ومايحسه ، معتقدا بسبب الكوابح المختلفة أن الوقت لم يحن بعد للحديث عنها — حين يفعل الكاتب ذلك يسلم رقبته ليد «الرقيب» بنفسه ، فيفقد حريته ، وتصبح كلماته صدى أجوف لروحه الضائعة !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجيه وهبة

محاكم التشخيص
والفكر الفاضح فى طريق الفن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان جسم الإنسان منذ القدم ــ ومازال ــ عنصراً أساسياً من عناصر التعبير الفنى التشكيلى ، والتراث التشكيلى الإنسانى ــ منذ أقدم تمثال وصل إلينا يصور لنا جسم إنسان منذ ما يقرب من ثلاثين ألف عام (ڤينوس ويلندروف Willendrof. venus) ــ يبين لنا مدى التنوع الأسلوبى الهائل فى إستخدام الجسم الإنسانى ، للتعبير عن مختلف المشاعر والأفكار الإنسانية ، من أدناها مرتبة إلى أسماها مرتبة ، ومن أبسطها تكويناً إلى أكثرها تعقيداً.

والذين أخذوا على عاتقهم مسئولية البحث عن القواعد والقوانين والأسرار التى تكمن خلف فكرة « الجمال » فى الفنون التشكيلية ، والعمارة ، بل والموسيقى وسواها من الفنون ، وضعوا نصب أعينهم جسم الإنسان كموضوع للدراسة ، من ناحية علاقاته الرياضية ، والهندسية ، والتشريحية ، سعياً وراء استنباط هذه القوانين وتلك القواعد . وهكذا كانت محاولات بولكليتس Polyclitus وڤيتروڤيوس Vitruvius وليوناردو Leonado . ودورير Durerوغيرهم .

تلك كانت رؤية فنانى الأمس لجسد الإنسان ، ولدراسته كخطوة أساسية وضرورية ، لممارسة الإبداع التشكيلى .

أما نحن اليوم ، فـفـنوننا تعانى من قيود كثيرة . ومن العجيب أن يكون القيد الرئيسى على حرية الإبداع التشكيلى هو نفسه ، الشرط الجوهرى الذى تأسس عليه الفن التشكيلى وسواه من الفنون وهذا القيد هو « جسم الإنسان » هذا الذى لا يراه البعض إلا فى صورة « مثير للشهوة الجنسية ، ولهذا يحرّمون رسم « العارى » . مهما بعد هذا الرسم عن إثارة الغرائز ، وحلّق فى آفاق سامية . تعبيراً عن الجمال والجلال ، وقد يبيحون المستور ــ إسماً ــ حتى ولو كانت طريقة المعالجة ، أسلوباً مقنّعاً فى مخاطبة الغرائز الدنيا . وكان أسلوبنا فى

الفن صورة أخرى عن أسلوبنا فى معالجة قضية « الزى » فى الحياة اليومية .

فكل « عُرْى » فى نظر هؤلاء هو أمر « فاضح » ، وهو فى نظرهم فسق وفجور ، ووثنية ، وتشبه بالخالق ... لكن هذه النظرة ليست إلا تعبيراً عن « فكر فاضح » يرى نفسه فى أى مشهد حىّ ، أو أى صورة من صور الفن . مهما كانت قدسيتها . والنتيجة المترتبة على هذا تقييد حرية الإبداع ، ومزيد من الضمور والهزال والتزييف فى الحركة التشكيلية .

الأمر بالتجريد والنهى عن التشخيص :

فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات صدرت مجلة فنية — ربما كانت الأولى من نوعها فى مصر — متخصصة فى الفن التشكيلى ، وهى مجلة « صوت الفنان » . وكان صاحبها يصدرها على نفقته الخاصة .

وقد أتاحت هذه المجلة لى وللكثيرين غيرى ، رؤية الكثير من الأعمال الفنية العظيمة التى هى معالم رئيسية فى تاريخ الفن عبر العصور ، مثل فنون مصر القديمة ، برسومها الملونة ، ونقوشها التى تعبر عن مضامينها من خلال أجساد شبه عارية ، بما تتستّر به من ملابس شفيفة ، وفى المجلة نفسها ، رأيت لأول مره صوراً لتماثيل « ڤينوس » و « أبوللو » Apollo و « دوريفورس » Doryphoros وغيرها من التماثيل التى تصور أجساداً تامة العرى ، تكشف جميع أجزاء الجسم بلا أدنى مواربة . وتوالت أعداد تلك المجلة ، حاوية بين دفتيها صوراً عديدة للرسوم والتماثيل العارية عبر العصور . ولكم كان الدور الريادى الذى لعبته تلك المجلة مهّماً فى فتح نافذة الفن على مصراعيها ، لمن تحول ظروفهم دون متابعة ورؤية كنوز من أهم كنوز التراث الإنسانى التشكيلى . وكان الرجل الذى أصدر تلك المجلة الرائدة ، رساماً للمناظر ، درس الفن فى أوروبا وأتقن عدة لغات ، واهتم بتاريخ الفن وتدريسه . وهو الآن وقد تجاوز الثمانين من عمره ، ويستحق التحية والإشادة بدوره الرائد فى تلك الفترة .

ومنذ بضع سنين ، أتيح لى — بصحبة بعض الأصدقاء — أن أزور هذا الرجل ، وفى مدخل شقته العامرة بالأعمال الفنية من إنتاجه وإنتاج الآخرين ، لفت نظرى تمثال كلاسيكى بديع ، يصور جسداً كاملاً ، ربما كان لإحدى جميلات الأساطير القديمة . ولكننى لاحظت اختفاء إحدى يدى التمثال ، وسألته عن سبب هذا الكسر ، فأجابنى مشيراً إلى جوار التمثال قائلاً : « إنها لم تتكسر ، ولكننى أنا نفسى قد نشرتها ، ووضعتها بجوار التمثال كما تراها الآن » ! واستطرد الرجل شارحاً ما اكتشفه من تفسيرات تُحرِّم وجود التماثيل الكاملة الأجزاء ، وتحذر من عاقبة ذلك على الأماكن الحاوية لها وعلى حائزيها وصانعيها . وأنه قد فعل ما فعل عن اقتناع . ولا أدرى اليوم ، إن كان قد واصل تحطيم أجزاء أخرى من التمثال ، تعبيراً عن اقتناعه المتزايد ، أو ربما ألقى بالتمثال كله من النافذة أو أنه ترك هذه المهمة لأبنائه وأحفاده .

حدث ذلك فى أوائل الثمانينيات ، ولو اقتصر الأمر على تلك الواقعة لما ذكرتها ، ولكنها واحدة من وقائع كثيرة تبين أن هناك اتجاهاً يضطرد نموه ، ويتزايد مع مرور الأيام بنود محرماته . وليس بعيداً عن زملائنا التشكيليين ، ذلك اليوم الذى اقترح فيه أحدهم — وكان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكيلاً لإحدى كليات الفنون ــ أن تغطى نماذج التماثيل الجصّية ــ التى تستخدم فى الدراسة ــ بأكياس من القماش ــ وربما نفذ هذا الاقتراح ــ وكانت الحجة ببساطة شديدة ، هى أن « التشخيص حرام » ، وهذا المعلم نفسه الذى كان يوماً ما ، من أقدر من سيطروا على تقنية فن رسم الشخوص ، وتعليم الدارسين كيفية رسمها ، يمارس الآن دوراً آخر بين زملائه وتلاميذه ، إذ يأمر بالتجريد ، وينهى عن التشخيص .

وربما يتساءل سائل ، لماذا ننزعج ؟ ألم يتكرر ذلك الموقف وغيره عبر تاريخ البشرية ؟ ــ أقصد الموقف من جسم الإنسان ــ . ألم يُحرَم الجنس البشرى من أبدع وأسمى آيات الجمال الفنى ، حين أحرق فنان عصر النهضة **بوتتشلى** Botticelli الكثير من أعماله ، منصاعاً لدعوة الراهب **سافونارولا** Savonarola ، هذا الذى أحرق العديد من روائع الفنانين فى ميدان عام من ميادين **فلورنسا** ، كان هو نفس الميدان الذى تم فيه إحراق **سافونارولا** نفسه ، وبتهمة التجديف والكفر أيضاً ؟ لكن ما تبقى لنا فى أعمال **بوتتشلى** هو خير شاهد على سمو نظرته إلى الجسد ، بل إن أعمال **ليوناردو** و**ميكل انجلو** Michel Anglo لم تسلم من تحرش المتزمتين الذين وجدوا فى كل العصور ، حتى فى هذا القرن . ألم يتعرض **لموديليانى** Modigliani شرطى عابر ، أنزل لوحاته من على جدران قاعة العرض ؟ لكن أين مكان هذا الشرطى الآن فى سجل التاريخ ؟!

إننى بهذا التساؤل الأخير أحاول أن أخفف من وقع ما يحدث الآن من محاولات فاشلة للحد من حرية الإبداع ، لكن الخطر الذى نواجهه ، ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين خطر حقيقى ، لأننا نرى أن مسيرتنا الفنية مهددة بالتوقف ، وتكفى نظرة عابرة نلقيها على هذا العدد المتزايد فى المعارض الفنية لنعرف أنها « جعجعة بلا طحن » . وإذا قارنا بين الأجيال التى درست الفن بحرية ، ولم تحرم من دراسة « الموديل العارى » وبين الأجيال التى واجهت التحريم لأدركنا الفرق .

فكيف تستطيع المؤسسات التعليمية الفنية إعداد أو حتى المساهمة فى إعداد دارسى الفن أو صقل موهبة أصحاب المواهب ، فى مثل هذا المناخ الذى يمنع دراسة التشريح والحركة والنسب من النماذج الحية « الموديل العارى » ، بل وغير الحية ؟

إن منع دراسة « العارى » من كليات الفنون كان خطوة فى سياق يؤدى بالضرورة إلى ما لا تحمد عقباه بصفة عامة ، وفى الفن بصفة خاصة . وبدون الدراسة الجادة لجسم الإنسان « العارى » نسقط فى بحور من بلاهـه التشخيصية الضعيفة . أو فى متاهة من « التجريد الجبرى » . أو التجريد الهروبى . وإذا كان الفنان حراً فى اختيار أسلوبه الإبداعى ، فإننا نرى أنه من الضرورى لكى تتحقق له تلك الحرية أن يتحرر أولاً من أغلال عجز القدرة على السيطرة على أبجديات ووسـائل « الصنعة » ــ التى هى شرط أساسى من شروط الإبداع ــ والتى ترتكز أساساً فى مجال الفن التشكيلى على دراسة جسم الإنسان . بعيداً عن محاكم التشخيص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرقابة .. وترويض المسرح المصرى .

● قبل ١٩٦٧ استطاع المسرح المصرى — على نحوٍ من الأنحاء — أن يرفع إلى خشبته بعض هموم الناس ، وشيئاً من الجدل ذى الطابع السياسى : ف أول ٦٤ كان ابو الفضول « حلاق بغداد» يطلب من الخليفة أن يعطى كل فردٍ من رعيته «منديل الأمان» ، فلا يتعرض له ظالم أو معتد . بعده جاء « فرفور» يوسف إدريس يبحث عن نظام تتحقق فيه المساواة الكاملة ، «يَرصّنا جنب بعض بالعرض «حتى لا يبقى الناس» عساكر وشاويشية ، جماعة ومسؤول ، فرافير وأسياد » ، وكان نعمان قد أشار إلى انه من قلب هذه الطبقة الوسطى ذاتها تنشأ شريحة تسعى للتسيد عليها ، يكون هدفها — فقط — تحقيق مصالحها ومواصلة الصعود وفى العام التالى صعد إلى الخشبة « سليمان الحلبى »يحمل رسالة من اول القرن الماضى لشعوب الأرض التى ظلت مستعمرات ومناطق نفوذ حتى ما بعد منتصف هذا القرن : إن مواجهة العدو الغاصب بالعقل والخنجر أمرٌ يقرُّه الإيمان والعقل معاً . بعده جاء « مهران » وارتفعت حرارة الجدل ، فما تقول به المسرحية من إرسال جيش مصر إلى «السند» ، فُهم على انه يعنى إرسال جيش مصر إلى اليمن ، وجماعات الفتوة التى صُفيت فهمت — على الفور كذلك — على أنها جماعات الشيوعيين المصريين الذين اتفقت معظم قياداتهم على حل تنظيماتهم ، والانضمام — فرادى — إلى «الاتحاد الاشتراكى» بتنظيماته العلنية وغير العلنية ، بعده ثار الجدل كذلك حول «الشبراوى» القابع ف «بير السلم» لا نعرف أحيٌ هو أو ميت — من يكون ؟ أهو الله أم الضمير أم الشعب أم السلطة ؟

وبعد ٦٧ فرضت الرقابة على الصحف والمطبوعات ، واشتدت قبضتها على المسرح ، وكانت رقابة المسرح أكثر تربصاً بالكتّاب والأعمال من سواها ، بالنظر إلى فن المسرح ذاته من حيث هو احتشاد جماهيرى ، وتميزت السنوات القليلة التالية — حتى منتصف السبعينيات على وجه التقريب — برفض النصوص قبل تقديمها ، أو

بإيقاف العروض بعد اكتمالها ، عُرضت على الجمهور أو لم تعرض . وفيما يلى أعرض لأهم الأعمال التى منعت أو أوقف عرضها خلال هذه الفترة :

فى أول ٦٨ : على «مسرح الحكيم وسط المدينة كانت تعرض مسرحية « **العرضحالجى** » « لميخائيل رومان » (من إخراج **عبد الرحيم الزرقانى**) : **كان حمدى** — بطل **ميخائيل** المفضل — يواجه القهر والزيف فى عمله وفى بيته وفى عرض الطريق ، وتحت وطأة القهر الخانق ينفجر فى « مونولوج » من أهم مونولوجات **ميخائيل** وأكثرها حيوية وحرارة (والمونولوج سيِّد أعمال **ميخائيل رومان** ، ذلك أن بطَله متوحد ، وإن أحاطته الجموع) وفيه يذكر الجمهور بتاريخ القهر الذى عاناه ، وبالنضال ضده ، فقد أتى على مصر حين من الدهر تحولت فيه حياة الفلاحين وعملهم إلى شوارع لامعة وقصور باذخة ودار للأوبرا ، تلبية لنزوات خديو مجنون يريد أن يجعل مصر «قطعة من أوروبا» ، ثم يستفزه ويستثير حمية حين يذكره وبنضاله ضد ممثلى القهر : « **ياللى ضربتوا بونابرت فى الأزهر والحسين والمغربلين وخط الأزبكية وبركة الفيل .. رحتوا فين ؟ . ياللى جيبتوا المدافع والدانات فى سوق السلاح والحمزاوى .. رحتوا فين ؟ يا اللى طردتوا فاروق ابن السلالة الخديوية وضربتوا الباشوات والخواجات .. رحتوا فين ؟** . وكان **حمدى غيث** ، بقامته المليئة وصوته ذى الرنين ، فى قمة لياقته وهو يلعب دور «حمدى» بفهم ووعى وإحساس بدلالة كل كلمة ، وسيطرة على كل مفردات أدائه ، والجمهور يستجيب بحرارة بالغة ، حتى أن المونولوج الأخير كان يقاطع بالتصفيق فى كل مقطع ، ويظل التصفيق يدوى دقائق بعد كلمات النهاية .

ببساطة ، لم يتحمل النظام المثخن جرعة التحريض والإثارة ، فكان تدخل وزير الثقافة — بناءً على تقارير أجهزة الأمن التى تخوفت من « إمكان إندلاع مظاهرات فى وسط المدينة » ، ليأمر بإيقاف العرض — بعد ثمانى عشرة ليلة — رغم الإقبال الجماهيرى والنجاح الفنى ، **ومنعت الرقابة نشر أى تعليق أو خبر عن العرض . وكانت هذه بداية سلسلة موصولة الحلقات من إحكام الرقابة على الأعمال المسرحية . ومن ثم أصبحت المحاذير الأمنيّة عاملاً يراعى فى الأعمال المقدمة أكثر مما تراعى القيم الفكرية والفنية وكان هذا التربص أحد أسباب انهيار المسرح المصرى من ذلك التاريخ .**

ولعل أكثر الكُتاب الذين عانوا من عَنت الرقابة كاتبان هما ميخائيل رومان ، ومحمود دياب . « **فالعرضحالجى** » لم تكن أول مسرحية توقف لصاحبها ، بل إن مسرحيته الأولى الدخان « من إخراج **كمال يس** ، ١٩٦٢) أوقفت قبل أن تستوفى ليالى عرضها المقررة ، وسمحت الرقابة بعرض مسرحيته «**الوافد**» ليلة واحدة فقط (١٩٦٥) ، ومنعت عرض أعماله المتتالية « **الماجور** ، ١٩٦٦ ، **المزاد** ، ١٩٦٧ ، **الخطاب** ، ١٩٦٧ **كوم الضبع** ، ١٩٦٩ ، « **غدا فى الصيف القادم** ، ١٩٧١ ، « **إيزيس حبيبتى** ، ١٩٧١ ، **الزفاف** ، ١٩٧٢ . ولم يُعرض له سوى عملين :

«**ليلة مصرع جيفارا**» (من إخراج **كرم مطاوع** ، ١٩٦٩) ، وفيها عمد **ميخائيل** إلى أن يعبِّىء ويحرِّض دون مباشرة ، عن طريق شخصيات تسقط أسماؤها لتبقى دلالاتها ، كما عمد إلى أن يلف العمل كله بجو من الغموض بحيث لا تتكشف مراميه بسهولة ، وإلى أن يجعل دعوته للثورة مخفية وهو ينتقل من الخاص للعام ، من الواقع المصرى المحاصر لواقع الثورة المحاصرة فى العالم الثالث

كله . وفى ١٩٧٢ عُرض له **«هوليوود الجديدة»** (من إخراج **سمير العصفورى**) ، وكان عملا ركيكاً ، كتبه ثم أعاد كتابته استجابة لتعليمات الرقابة وتوجيهات المخرج فجاء عملاً فاتراً ، لم يأبه به أحد .

وفى العام التالى ، رحل **ميخائيل رومان** ، وضاعت معظم أعماله بين دهاليز المسارح ومكتبات الأصدقاء .(١)

أما **محمود دياب** ، فبعد عمليه الكبيرين : **«الزوبعة ، ١٩٦٦»** و **« ليالى الحصاد » ١٩٦٨** ، أصبح عليه — بأعصابه العارية ، وتوتره الدائم ، وقلقه الحاد الذى لا يجعله أبداً يريح أو يستريح — أن يواجه عنت الرقابة ، ومؤمرات الكواليس (التى كان يحوكها مسئولون كبار فى أجهزة الثقافة الرسمية !) والحظ العاثر . لقد ظلت الرقابة ترفض تقديم أعماله ، على التوالى : **« الهلافيت»** : عُرضت ليلة واحدة فى إحدى قرى محافظة كفر الشيخ فى نهاية ١٩٦٩ ، ومنعت الرقابة عرضها على «المسرح الحديث» فى ١٩٧٠ ، وفى العام التالى منعت له الرقابة أيضاً **« رجل طيب فى ثلاث حكايات »** **واوقفت « باب الفتوح »** «بعد أن تم إعدادها للعرض (من إخراج **سعد أردش**) ليلة الافتتاح ، ولم تسمح بعرضها إلا فى ١٩٧٦ !

فى **« باب الفتوح »** كان **محمود** لايزال يأمل فى أن يتزاوج السيف والفكر ، القوة والعقل ، لذا جاء بصاحب **أسامة بن يعقوب** من **اشبيلية** ، واستدعى لحظة من التاريخ العربى رآها موازية لواقع ما بعد ٦٧ ثم رحيل **عبد الناصر** : سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام فى أيدى الفرنج ، وأصبح لهم أمراء فى المدن وقوات فى القلاع وملك فى القدس ، وملوك العرب مشغولون بنزواتهم ودسائسهم ، والصرح العربى يتهاوى فى الأندلس مدينة إثر مدينة .

وأبقى **محمود** الأمل فى الشباب الذين سيحفظون كتاب أسامة ويشيعونه بينْ الناس .. وفيه نقرأ : **من حق الأمة ان تختار حاكمها بحرية ، وأن تعطى البيعة للأحكم والأعدل والأكثر إيماناً بقضايا الناس** ..(..) **لكل فرد فى الأمة حتى معلوم فى المأكل والملبس والمسكن والعلم** .. **وكا أسامة** ، مثل صاحبه ، يرى أن هذه الأمة شاخت وترهلت ، وانها بحاجة لشئ يفرغ ما فى جوفها من قبح وعفن ، ويحرق كل شئ لا يستحق البقاء : « سراديب الدسائس ، والمشانق ، وكل أدوات الرعب والتعذيب ، وستر المخطيات ودواوين الكذابين من الشعراء ، وكتب العلماء والجهلة ، وسياط جباة المال ، وتجار العبيد والمرتشين والقوادين ولصوص بيت المال .. وعلى انقاض هذا كله **تنهض أمة جديدة ونظيفة ، شابة وقادرة على مواجهة التحدى** .

صودر العمل إذن ، بعد أن أعد للعرض . كنا فى آخر ١٩٧١ ، وقد عادَ لدائرة الضوء **عبد القادر حاتم** ، **السيد بدير** ، ومعهما مفهومهما لفن المسرح ، الذى وضع اللبنات الأولى فى تخريب المسرح المصرى ، منذ إنشاء «مسارح التليفزيون» أول الستينيات ، وكان **محمود دياب** قد تم تصنيفه ووضعه فى قائمة لن يبرحها ،وهو من جانبه — لم يكن قابلاً للتهاون أو القناعة بأنصاف الحلول أو التنازل عن شئ مما كتبه ..

(١) عن مسرحية «العرضحالجى» انظر للكاتب شكوى العرضحالجى فى القاهرة فى مساحة للضوء .. مساحات للظلال ، القاهرة ،١٩٨٦ ، ص ـ ص ٨٥ ـ ١٠٢ . وعن مسرح ميخائيل رومان بوجه عام ، انظر : أوهام الفرد الوحيد فى سعيه للبطولة» فى رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، بيروت ١٩٩٠ ، ص ـ ص ١٢٥ ـ ١٥١ .

واستمرت الملاحقة : فى الأيام الأخيرة من ١٩٧٣ ، كتب **محمود** اجمل نص كُتب عن اكتوبر : « **رسول من قرية تميرة للإستفهام عن مسالة الحرب والسلام** » : ثمة من يتهيا ليسرق دم الشهيد وعرق المقاتل وتضحيات الناس . والقاهرة ــ العاصمة القريبة البعيدة ــ لاهية بإعلامها الزائف ، منفصلة عن جوهر حركة الشعب التى جعلت ما حدث فى أكتوبر ممكن الحدوث . لكن الأمل لايزال موجوداً ، والمسرحية تنتهى بتحفز أهل القرية للدفاع عن ارض الشهيد الذى فداهم ، وصوت مقاتل من أبنائهم يرتفع معلناً العزم على مواصلة الحرب : والتطلع الى الاستمرار : **او عم تفتكروا إن الحرب خلصت .هى ما خلصتش .. وكل الولاد اللى هنا بيقولوا إن احنا هنحارب ..**

وفى ٧٤/ ١٩٧٥ كتب **محمود** عملين : « **اهل الكهف ٧٤** » ثم «**قصر الشهبندر** » : فى الأول جسَّد انبعاث رموز الماضى البغيض ، وقد خرجت من جحورها وقبورها تسعى لاستعادة ما افتقدته زمناً طويلاً (اكثر من عشرين سنة ، كما يؤكد احد التماثيل التى دبَّت فيها الحياة) ، وتحاول بعث عالمها بما كان فيه من ملك وسراى وسفارة وإنجليز ، وبما ساده من علاقات بين أصحاب الأراضى والمصانع وفلاحيهم وعمالهم ، وبما كان يحاك فيه من مؤامرات فى البورصة والبرلمان والاحزاب ، يمهد أمامهم الطريق كاتب وصحفى رُدت إليه الحياة هو الأستاذ «**كاف كاف**» الذى لم يتوقف يوماً عن البكاء على أطلال الماضى القديم .

وبعد ثلاثين عاماً من خروجه مطروداً من « قصر الشهبندر » يعود الأستاذ بهجت ولديه خطة للاستيلاء عليه ، ومشروع جاهز لتنفيذه فيه **تصور لو قصر الشهبندر بقى اوتيل .. تصور قد إيه هيكون الجو الشرقى فى القصر ساحر واخاذ .. على البوابة دى حرس فى الزى العسكرى العربى القديم شايلين سيوف .. الجرسونات بنات حلوين لابسين لبس الجوارى ... الخ** ، **وهو لم يات ليشترى القصر القديم وحده ، بل وكل الذين يعيشون فيه ، ويجدون تحت سقوفه اماكن تؤويهم . اما اين يذهب هؤلاء وماذا يفعلون فامور لا تعنى بهجت ولا يلتفت لها .**

(استطاع كرم مطاوع أن يخترق الحصار ، ويعْد عرضاً غنائياً عن هذا النص قدَّم باسم « دنيا البيانولا » ، وقد احترق المسرح الذى كان يقدم عليه لأسباب غامضة ، وبقى النص غير منشور حتى اليوم !)

فى هذين العملين كان **محمود دياب** لايزال يأمل : فى الأول يتجمع الناس حول بوابة الكهف ، وبلسانهم يقول واحد منهم « انا هاروح اقف على البوابة ، وامنع اى تمثال من دول يخرج من هنا . مستحيل أسيب عشرين سنة من عمرنا يروحوا هدر .. كذلك يتجمع آل الشهبندر وراء حكمت التى ترفض بهجت ومشروعه السياحى ، وتقول له بوضوح : « أولاد الشهبندر أولى بكنزهم .. هنحط إيد على إيد ونحاول سوا نطرد الفيران منه ، ونقويه علشان يعيش لأولادنا زى ما عاش جيل بعد جيل ..»

غير أن السنوات من ٧٥ إلى ٧٩ اغلقت أبواب الأمل : انفتحت أبواب الواقع ــ على كل مصاريعها ــ أمام المتربصين بدم الشهداء ، وأمام رموز الماضى القبيح ، وأمام لصوص الانفتاح . ثم تغييب إرادة الناس وإبعادها ، واختنق النضال الوطنى والقومى وجاءت اغنية الطائر الأخيرة «**ارضى لا تنبت الزهور** » ٧٩ كئيبة حزينة ، مثقلة بالجدب والعقم والخواء والزيف والدم والعنف والجنون ، ومرة أخيرة كان لرؤيته مذاق النبوءة وطعمها الجارح : لابد أن تموت زينب الزباء حين استبدت برايها ، ورفضت حب قائد جيشها والاستماع

، وفتحت أبواب تدمر للأعداء ، وأرسلت عدوها باسمها ، وأحاطت نفسها وجدران قصرها يصور حين جعلت لعبتها المجنونة قانوناً ، كان حتماً أن

اعترضت الرقابة كذلك على « ارضى لا تنبت

يلوم محمود دياب ــ المبدع العظيم ــ حين راح الابواب حول ذاته ؟! اعتزل الأصدقاء والناس ، عن الصحف والإذاعات ، ثم هجر عمله الرسمى ، يقضى أيامه وحيدا ، لا يزور ولا يزار ، تتراكم صحف أمام بابه الموصد ، وهو لا يجيب طارقاً ولا يأبه ، وهنت علاقاته بالناس والأشياء ، وراح يغوص فى القاتمة المتشائمة ، التى تستند لمعطيات الواقع ، الخطوط لنهاياتها المحتومة ، فيصبح لها صدق

تلك كانت نهاية الطريق . وفى مساء يوم من نوفمبر ١٩ ، أدار محمود وجهه للجدار ،وأغمض عينيه ،

وسواء كان يوسف إدريس ــ فى مسرحيته المخططين » ، ١٩٦٨ ــ يهدف إلى مهاجمة النظم الشمولية» بوجه عام أو «الاشتراكية» بوجه خاص ، فإن رقباء ، وكانوا كثيرين كما سنرى ــ لم يروا سوى أن الإخ» إنما يعنى عبد الناصر ، لا سواه ، وفى هذا ضوء نظروا جميعاً للعمل ، وحاكموه ، ثم حكموا عليه إن الاخ .. كما تقدمه المسرحية ــ يبدو قاسياً متسلطاً مستبداً ، وهو ــ من لحظة ظهوره هابطاً من سقف المسرح ــ يهين رفاقه ، ويفرض عليهم الانسحاق والمذلة ، ثم إنه بعد أن يجهر بدعوته ويخرج بها من السر إلى العلن ، يستخدم وسائل انتهازية خسيسة للاستيلاء على «المؤسسة» وحين يتم له ذلك لا يكاد يغيِّر منها شيئاً ، ويطلق رفاقه فى الارض ليخططوا العالم (فهو لا يرى سوى لونْين اثنين : الأبيض والأسود ، لا درجات ولا ظلال) ، وبعد مائة شهر ينتصر التخطيط فى العالم كله ، ويصبح هؤلاء الصعاليك هم «مجلس إدارة العالم» ، فى الوقت الذى يتغير فيه الأخ ، وتساوره الشكوك حول جدوى ما حققه ، ويقرر ــ وحده ــ الرجوع عما فعل ، وأن يعيد للعالم والناس ألوانهم العديدة المختلفة الضائعة ، وطبيعى ألا يوافق المستفيدون من النظام الجديد ، وأن يضيع صوته الجديد فى ضجيج صوته القديم .

هى ــ عندى ــ من اكثر أعماله المسرحية ثقلاً وارتباكاً : تلك شخصيات مترددة بين الفانتازيا والكاريكايتر من ناحية ، ومحاولة تصوير الواقع من ناحية ثانية ، ثم إنها لا تقف رموزاً ممثلة لشىء فأنت لا تستطيع القول بأن « ٥٦ غربيه «يعنى العمال ، أو أن « دكتور ع الريق . أو فركة كعب أو « ر . م . أ » يمثل التكنوقراطيين الانتهازيين أو «المثقفين الخونة» ، ولا أن « أهو كلام» » يمثل الحالمين المتمسكين بالشعارات ، ولا أن «طعمية» تمثل الحكمة الشعبية.. الخ لا شىء من هذا كله إنما هى شخوص كارتونية هشة وخاوية ، رخيصة فى تملقها للأخ ، رخيصة فى التخلى عنه والتمسك بمكاسبها . ثم هذا الأخ» نفسه : مزيج من الحمق والتسلط والاستمتاع بإذلال

---

٢) عن محمود دياب انظر للكاتب : باب الفتوح .. هل يتزاوج السيف والفكرة ؟.. فى «مساحة للضوء . . .» ، ص ــ ص ٣٥٣ ــ ٣٥٨ ، انظر أيضاً : محمود دياب وهذا التدليس الثقافى فى «أوراق أخرى من الرماد والجمر» ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ــ ص ١٤٨ ــ ١٥٢ . وأيضاً : تقديم نص الهلافيت ، روايات الهلال ، نوفمبر ١٩٨٦ .

الآخرين وترويعهم ، يبدو تحوله من الإيمان بالتخطيط إلى الشك فيه مفاجئاً وغير مبرر ، كأنما جاء نتيجة تحولات حدثت في عالم آخر لا نراه ولا نعرف عنه شيئاً ، وهو حين يقرر النزول إلى الناس ، ينزل .. مباشرة .. الى المقاهى ليتحدث إليهم ضد النظام الذى يعرف هو — أكثر من سواه — مدى سطوته ، إنه حتى ، لا يحاول تجنيد عناصره سراً كما فعل من قبل ، لهذا كله يلقى النهاية التى يستحقها ، دون أن يثير فينا الأسى أو التعاطف .

كان نص المسرحية قد أجيز ، واختار **سعد اردش** ممثليه وأجرى تدريباته حتى تحدد موعد الافتتاح، يروى **سعد** أنه حاول أن يعدّل النهاية بحيث يجعل **الأخ** يهبط من الخشبة إلى الصالة وسط الجمهور ، ومن هناك يرتفع صوته فوق صوت الميكرفون الذى يذيع خطبه القديمة ، لكن **يوسف إدريس** اعترض على تلك النهاية ، وتم الاتفاق على أن يحكّما بينهما المسؤول الكبير في الاتحاد الاشتراكى **ضياء الدين داود** ، الذى أمر بتشكيل لجنة من قيادات «التنظيم الطليعى» شهدت المسرحية ، وقررت عدم الموافقة عليها .

يكتب **ثروت عكاشة** عن تلك الفترة : «كانت الرقابة على المصنفات الفنية تحت ضغط الظروف السياسية السائدة ، وتطبيقاً للقانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، بالغة الحيطة والريبة مع المسرحيات المطروحة أمامها ، فترى في بعض الرموز الفنية إسقاطاً على نظام الحكم ، ومن ثم تمنع التصريح بعرضها ..» ثم يشير لبعض الأعمال التى تحمل هو مسؤولية عرضها رغم اعتراض الرقابة ، لكنه تعرّض — مقابل هذا الموقف — لحملة ضارية من أجهزة الأمن ومن الاتحاد الاشتراكى» ويتحدث بصفة خاصة — عن وزير الداخلية الذى كان — في ذات الوقت — أمين « التنظيم الطليعى» في هذا الاتحاد ويواصل « أما المسرحيات أبدت فيها رأى الرقابة على المصنفات الفنية فلم تتجاوز على ما اذكر — رواية « **كدابين الزفة** » (..) ومسرحية «**الأستاذ**» لسعد الدين وهبة ، ومسرحية «**المخطط**» للدكتور **يوسف إدريس** «التى اتخذت معها حلاً بالتصريح بنشرها في مجلة المسرح الصادرة عن الوزارة بعد أن أصر الاتحاد الاشتراكى على منع عرضها»[٣]

هكذا كتب الوزير المسؤول آنذاك لقد انعكس «مراكز القوى» ، وتصارعها بعد ٦٧ على كل وجوه المصرى ، بمافيه الثقافة والمسرح بطبيعة الحال الرقابة على المصنفات الفنية ، ووزارة الداخلية ، الأمن الأخرى ، والاتحاد الاشتراكى وتنظيمه الطليعى وثمة — كذلك — مسرحيون ، كُتاب ومخرجون ، يسعى بين هذه المراكز كلها ، يستعدونها على منافسيهم مخالفيهم في الرأى !

أما حين عرضت **المخططون** في منتصف الثمانينات فقد بدت ثمرة ذابلة جافة ، لا طعم لها ولا مذاق .

وبعد مايو ١٩٧١ ، بعد عودة **حاتم والسيد بدير** المسرح ، تفجرت قضية مسرحية « **ثار الله** » ، نشر الرحمن الشرقاوى هذه المسرحية — من جزءين **الحسين ثائراً** .. **وشهيداً** — في ١٩٦٩ . الجزء الأول ١٣ مشهداً ، والثانى في ٦ مشاهد ، ولا فاصل الجزءين من حيث تتابع الأحداث أو ضرورات البناء — المشهد الأول تمهيد والأخير تعليق على المأساة اكتمالها ، وفيما بينهما تمضى — في تتابع بطىء مثقل بالتفاصيل المكرورة وغير الهامة — **مأساة الحسين** تماماً كما رواها **الطبرى في تاريخ الأمم والملوك** .

وقد بدأ **كرم مطاوع** عمله لإخراجها (في قسمين

(٣) ثروت عكاشة : مذكراتى في السياسة والثقافة ، ج (٢) القاهرة ١٩٨٨ ، ص — ص ٢٨٤ — ٢٨٦ .

على تصريح الرقابة (مع ضرورة الالتزام حظات سبق أن أبدتها لإدارة البحوث والنشر، هر، أهمها عدم ظهور شخصيتى الحسين وزينب المسرح) فى ٤/٨/١٩٧٠ ، غيران تصريح الأزهر بتمثيل المسرحية لم يصل أبداً ، وظلت التدريبات وتتوقف ، ويتم الإعلان عن موعد عرضها ، ثم يرجأ والمطالبات بالتصريح مستمرة من جانب . تسويف المستمر من الجانب الآخر .

هذا الموقف طوال ١٩٧١ ، وخلال الشهور الأولى ١٩٧٢ ، وما يعنينا فى هذا السياق ـــ هو ما دار فى جلسة الطارئة التى عقدها مجمع البحوث الإسلامية» ٢٢/٢/١٩٧٢ للنظر فى إبداء الرأى فى عرض حية على الجماهير بعنوان « ثار الله» تتعرض لحقبة من التاريخ الإسلامى ، كما تعرض لشخصية الإمام سين والسيدة زينب وغيرهما من آل البيت ..» وبعد أن قرير أعدَّه أحد الشيوخ عن المسرحية . وتحدث عدد منهم ، وكلهم يطالب بالمنع ، ويعدد مساوىء مسرحية رأى المجلس أن المسرحية بما تناولت من ضوع وحوار تعتبر فتحاً لباب الفتنة الكبرى» كما بذلك فى تاريخ المسلمين ، وبعثاً لأخطاء تحرّج المسلمين وفقهاؤهم من إثارتهما ، مما يمُثل القول عن عمر بن عبد العزيز رضى الله عنه تلك دماء الله منها سيوفنا ، فلا نلوِّث بها ألسنتنا ..» كما يرى المجلس أن إعادة مثل هذه الصور إلى أذهان المسلمين فى حاضرهم بطريقة العرض المسرحى بخاصة يساعد على تفتيت وحدتهم وتمزيق شملهم وإثارة الفتنة بين طوائفهم وجماعاتهم ، ويحدث بلبلة فى الرأى العام الإسلامى ، فوق أنه يمكِّن لأعدائنا من الطعن فى سَلَفنا ، واستغلال ذلك فى النيْل منا .

بناء على ذلك : قرر المجلس الموافقة على تقرير الفحص المبدئى ، ومنع عرض هذه المسرحية ..

وحين وصل هذا القرار إلى المسرح القومى ، فتح كرم مطاوع أبوابه أمام الجمهور ليشهد البروفة النهائية ، أو ليلة العرض الأولى والأخيرة . لكن الغريب فى أمر هذا العمل أن الرقابة عادت لتسمح به فى ١٩٧٩ ، وأُعلن عن تقديمه ، لكنه لم يقَدَّم . وحتى قبل رحيل عبد الرحمن الشرقاوى ـــ فى نوفمبر ١٩٨٧ . بأسابيع قليلة ، أُعلن ثانية عن إعادة تقديمه ـــ بذات المخرج ، ورصدت وزارة الثقافة ميزانية خاصة لتقديمه (ذكرت الأرقام أنها ٢٠٠ ألف جنيه) ، أما بعد أن رحل ، فلا يعلم أحد لماذا لم يقدم ، أو إلى أين انصرفت ميزانيته . ثم لم نعد نسمع عنه حسًا ولا خبراً !(٤) .

أوائل ١٩٧٣ : القلق مستبد بالجميع ، والتمزق أصاب من الناس ما أصاب ، ونحن نتخبط وسط الضباب «بين تصريحات متناقضة لا ندرى أيها نصدّق ، وأيها نكذِّب ، وجسد مصر يتقلص فى انتفاضات صغيرة متتالية ، والعدو جاثم على مرمى الطلقة ، وكل شىء آخذ فى التحلل والتفسخ ، حتى لتبدو رائحة العفن تزكم الأنوف .

وعدد من مثقفى مصر ، من هؤلاء الذين يقفون فى صف التقدم ، والرغبة فى مصير أقوى وأفضل ، كانوا أكثر الجميع تمزقاً وتململاً (ذلك عندهم الجرح والسكين !) ، فارتكبوا جرم إبداء الرأى ورفعه إلى من بيدهم الأمر ، ووقّعوا ما عرف باسم « بيان توفيق الحكيم » فهبط

(٤) عن نص «الحسين ثائراً وشهيداً» انظر للكاتب : بانوراما حافلة بالشخصيات والتفاصيل حول خروج الحسين واستشهاده فى « مساحة للضوء . . . » ، ص ـ ص ١٤٣ ـ ١٥٩ . وعن تفاصيل منعها انظر : «ملفاً خاصاً» أعدَّه أسامة أبو طالب فى مجلة «المسرح» ، نوفمبر ١٩٧٩ .

عليهم سيف البطش ثقيلا كريهاً .

وعلى المسرح كان **ألفريد فرج** يطرح قضيته ويدلل عليها . كانت القضية فى « **جواز على ورقة طلاق** » هى تخفى النوايا السيئة وراء الشعارات التى تعنى نقيضها فى الممارسة ، والشعار هو تلك الصيحة التى حملت اسم «تحالف قوى الشعب العامل» وكان يدلل على أن القيادة دائماً ستكون بين أيدى من يملكون أسبابها ، وأن الأكثر غنى ومهارة ونفوذاً هو من سيقود التحالف لصالحه ، تماماً كما استطاع « **مراد الأيوبى** » أن يقود « **زينب** » إلى فراشه ، ثم انكر الثمرة التى تكونت فى أحشائها .

وجه الخلاف كان أن تنتحر زينب لا تنتحر هذه الفتاة إلا حسب فهم واحد : أن ترى بذور المستقبل كلها مجهضة ، وأنها تعيش فى عالم لا يمنحها سوى إمكانية واحدة هى الرضوخ التام والدائم . خسرت أسرتها وعملها وطفلها ومراداً .هذا صحيح .لكن الصحيح أيضاً أنها تملك إمكانية الاستمرار ، ففى وسع من بلغت تلك الدرجة من الوعى أن تلقى مرساتها بعيداً عن مراد ، وأمه .. طبقته . وأن تستأنف ايام حياتها . لتصفق باب مراد وراءها ، فيدوى صوته فى اذنه وآذاننا ، وتصبح مثل « **نورا** » **إبسن** فى واقع جديد .

تلك كانت « **جواز على ورقة طلاق** » ، وكانت على "**مسرح الحكيم**" ، وهى فى قمة تألقها الفنى الجماهيرى (**من إخراج عبد الرحيم الزرقانى**) وضع **الفريد** اسمه على "**بيان الحكيم**" حتى صدر بإيقاف العرض لماذا ؟ لأن المؤلف لم يعد عضواً فى الاشتراكى ، فقد أسقطت عضويته !

فى ليلة العرض الأخيرة ، جلستُ — و**ألفريد** الصف الأخير . كان صامتاً ، شاخصاً يودِّع شخوصها النابضة بالحياة فى لحظاتها الأخيرة . بعدها لملم وجراحاته وحمل اسمه اللامع وخرج مع الخارجين

وحول منتصف السبعينيات كان المسؤولون قد أفلح فى ترويض المسرح المصرى وتقليم أظافره ، وتحويله ذيلٍ للأحداث ، تالٍ عليها ، وتساقطت أوراق كثيرة شجرة المسرح الجاد « مات **ميخائيل رومان** ، **كرم مطاوع وسعد اردش ونبيل الألفى** وسواهم وحوصرت أعمال **نعمان عاشور** ، و**مال سعد وهبة** **سالم** نحو المسرح التجارى وبقى **محمود دياب** الأبواب الموصدة حتى كلّت يداه .. فتهاوى .

محاكمة
« عشيق الليدى تشاترلى »

ماذا تفعل الشعوب المتحضرة عندما يأتى فنان اديب خلاق بعمل فنى أو أدبى يصدم شعورها ويجرح درها ويجرح إحساسها ماذا تفعل هذه الشعوب إذا تماما من يخرج على أفكارها التقليدية ومعتقداتها توارثة ويقدم إليها مفاهيم جديدة قد تبدو لأول وهلة بوة للفجور والمجون ؟ إنها بكل بساطة تلجأ إلى أهل علم والخبرة والتخصص تلتمس لديهم النصح الرشاد ، حتى لا يستبد بها الغضب الجامح و العواطف الهوجاء .

لعل هذا ما نتعلمه من متابعة وقائع محاكمة رواية د . هـ . لورانس المعروفة « عشيق الليدى تشاترلى » التى الفها عام ١٩٢٨ ونشرتها لأول مرة بعض دور النشر الامريكية ، دون ان تجرؤ دور النشر البريطانية ان تفعل هذا ، والجدير بالذكر فى هذا الصدد ان محاكمة رواية لورانس استغرقت ستة أيام بأكملها ، فبعد مضى اثنين وثلاثين عاما على تأليف الرواية فكرت دار النشر البريطانية المعروفة « بنجوين » فى نشرها فى إنجلترا نفسها . وحددت موعد إصدارها يوم ٢٥ اغسطس ١٩٦٠ . فبادر مدير النيابة العامة البريطانية بالتدخل للحيلولة دون ذلك ، وامر الشرطة بشراء نسخة من الرواية المطبوعة من شارع تشارنج كروس السيىء السمعة فى لندن الذى اشتهر ببيع الأدب المكشوف ، فى حين أنه كان باستطاعته الحصول على أى عدد من النسخ من الناشر لو شاء ذلك .

ولم تكن تلك المرة الأولى فى تاريخ بريطانيا الحديث ، التى تتعرض فيها الكتب للمحاكمة . ففى عام ١٩٥٤ قدمت النيابة رجلا اسمه ريتر إلى المحكمة بتهمة نشر الأدب المكشوف . ولم يجد محاموه وسيلة للدفاع عنه افضل من أن يثبتوا للمحكمة أن هناك كتبا تباع فى الأسواق تفوق فى انحلالها الكتب التى ينشرها ريتر وهذه الكتب هى « جوليا » للناشر ورنرلورى و« المغازل » للناشر سكر ووربرج و « سبتمبر فى كوينز » للناشر هتشبسون و

« الصورة والبحث » للناشر هينمان و« الرجل المسيطر » للناشر آرثر باركر . وارتعدت فرائص الناشر ورنر ، فاعترف بأنه مذنب توفيرا للمال واختصارا للوقت . وقامت المحكمة بتغريم الناشر هتشسون ولكنها برأت الناشرين الثلاثة الآخرين .

وكانت هذه المحاكمات سببا في شعور الناشرين والأدباء والمفكرين والمثقفين بالقلق والاستياء ، فقاموا بالضغط على الحكومة حتى أدخلت بعض التعديلات على قوانين النشر المتصلة بالأدب المكشوف . الأمر الذي يعتبر مكسبا للمؤلفين والناشرين على حد سواء . ومنها ضرورة النظر إلى الكتاب أو العمل الأدبي ككل قبل إصدار الحكم عليه : وحق الناشر في أن يدفع عن نفسه التهمة ببراءة القصد من وراء النشر ، وتحديد نوع العقوبة ومداها ، وحق كل من المؤلف والناشر في الاستئناف . ولعل أهم تعديل أجرى على القانون القديم يقضي بعدم الإدانة في « حالة التثبت من أن نشر المادة موضوع الخلاف له ما يبرره من حيث المصلحة العامة تأسيسا على مصلحة العلم أو الأدب أو الفن أو التعليم أو الأهداف الأخرى العامة التي تهم الناس وتشغل بالهم . وكان لهذا النص آثار بالغة الأهمية ، فقد اضطر القضاة والمحكمين في شئون الفكر والأدب إلى الاستماع إلى شهادة الخبراء قبل إصدار أي حكم فيها . وهذا ما فعلته محكمة الأولدبايلي الشهيرة في لندن عندما نظرت قضية رواية « عشيق الليدي تشاترلي » فقد استمعت إلى شهادة خمسة وثلاثين متخصصا مرموقا في الأدب والتأليف الروائي والنقد واللاهوت والتربية والتعليم . ولم تجد النيابة واحدا منهم على استعداد لأن يؤازرها ، فضلا عن أن الدفاع جهز قائمة بأسماء ثلثمائة خبير لامع كانوا جميعا على أهبة الاستعداد للشهادة في صالح الكتاب فيما لو طلبت المحكمة شهادتهم وتطوع الكثيرون منهم بـ[illegible] خطابات . التأييد للرواية ضد الذين يحاكمونها[illegible] المحلفين انقسموا على أنفسهم . ورأى تسعة منه[illegible] المحكمة أخطأت في نظر القضية في حين أصر ثلاثة [illegible] أن الكتاب ينطوي على الفسق والتهتك .

ورواية د . هـ . لورانس غاية في البساطة ، فهي [illegible] حول سيدة من سيدات المجتمع الراقي اسمها الليد[ي] تشاترلي متزوجة من رجل أعمال ثري ولكنه كسيح و[illegible] عن أن يرضيها جنسيا ، فتعشق الذي يعمل في خدم[ته] وهي قصة يروي المؤلف تفاصيلها الجنسية [illegible] بصراحة تامة وبدون حياء أو خجل .

وقائع الجلسة الأولى في ٢٠ أكتوبر :

بدأت المحاكمة يوم ٢٠ أكتوبر ١٩٦٠ وافتتح المستر جريفث جونز كبير مستشاري الخزانة في الأولدبايلي . وكان قفص الاتهام خاليا تماما الادعاء كان يشير إلى المتهم الماثل فيه وهو دار للطباعة والنشر . فالمحكمة لا يمكنها أن تحاكم المؤلف المؤلف مات في عام ١٩٣٠ ، أي بعد عامين فقط من روايته المثيرة للجدل . ولم يكن يعنيها محاكمة أصحا[ب] دار بنجوين للطباعة والنشر . بل كان يعنيها في المقام والأخير محاكمة الكتاب والهيئة (وليس الأشخاص[)] المسئولة عن نشره . قال المستر جريفث جونز موجها إلى المحلفين : إن دار بنجوين للنشر طبعت مائتي نسخة من الكتاب لتوزيعها في الموعد المحدد وهو أغسطس ١٩٦٠ ، غير أنها أرجأت التوزيع حتى المحلفون قرارهم فيما إذا كان الكتاب تنطبق عليه

الناحية القانونية الشروط التى تنطبق على الأدب المكشوف ، أم أنه كتاب يجلب النفع العام للمجتمع . ثم خاطب المحلفين بقوله : « لا أيها المحلفون إننى ابدا بتذكيركم بقضية معروفة هى قضية هكلين التى تم نظر القضاء فيها منذ زمن طويل عام ١٨٦٨ والتى كانت الأساس الذى بنيت عليه القوانين الحالية الخاصة بالأدب المكشوف قال كبير القضاة كوكبيرن الذى نظر فى أمر تلك القضية (من المؤكد أن الكتاب سيوحى إلى عقول الشباب من الجنسين بل حتى الأشخاص الأكثر تقدما فى السن بأفكار ذات طابع أشد ما يكون قذارة وشهوانية) وطلب جريفث جونز من المحلفين أن يتأكدوا من وجود هذا الجانب فى رواية لورانس أو خلوها منه . ثم ذكر المستر جريفث جونز المحلفين بالسؤال الذى طرحه كبير القضاة كوكبيرن عن أعمار القراء الذين يحتمل أن تفسدهم المادة المنشورة ، وعما إذا كانت هذه المادة المنشورة تباع بسعر رخيص يساعد على نشر الفساد أم أن ارتفاع سعرها يحد من عدد قرائها ونوعية هؤلاء القراء . ثم تساءل المستر جريفث جونز تساؤلا بالغ الأهمية : من الذى يضع لنا المعايير التى نحكم بها على الأعمال الأدبية ؟ هل هم التلاميذ والمراهقون ؟ بالطبع لا . وليس معنى أن الكثير من الأعمال الأدبية العظيمة لا يصلح مطلقا من نواح مختلفة لأن يقرأها المراهقون ، أن نلوم الناشر لها ونعتبره مذنبا فى حق الناس ثم طرح الرجل بعض التساؤلات العويصة : هل صحيح أن الكتاب (أى كتاب) مسئول عن إدخال الأفكار الفاسدة فى العقول أم أن الطبيعة البشرية هى فى الحقيقة المسئولة عن ذلك ؟ وسلم بحق الأديب أن يكتب بحرية كاملة ولكنه تحفظ وقال : إن هذا الأديب عضو فى المجتمع الذى يعيش فيه وَمَن ثم فإن واجبه نحو هذا المجتمع ألا يصيبه بأى أذى من الناحية العقلية والجسدية والروحية . فإذا اصطدمت نوازع الإبداع فيه مع أخلاق المجتمع فإن أخلاق المجتمع ينبغى أن تكون لها الغلبة ، ولكنه عاد ليذكر المحلفين أنهم ليسوا رقباء بل قضاة ، مؤكدا على حق الأقلية أن تقول ما لا توافق عليه الأغلبية بشرط ألا تلحق بها أية أضرار . وطالب كبير مستشارى الخزانة المحلفين ألا يفتشوا فى قلوب الناس وضمائرهم فيبحثوا عن نوايا الناشر أو المؤلف . كما طالبهم بضرورة النظر إلى العمل الأدبى ليس كأجزاء متفرقة قد يجد فيها القارىء فحشا وتهتكا ، بل ككل متكامل ووحدة واحدة . ولم ينس المستر جريفث جونز ـ بالرغم من أنه يمثل الادعاء ـ أن يشير إلى التغيرات التى تطرأ على الذوق الأدبى من عصر إلى عصر . فعصرنا الراهن يسمح بنشر أشياء لم يكن بحال من الأحوال مسموحا بها فى عهد الملكة فكتوريا ولهذا نراه يناشد المحلفين أولا أن يقرأوا الرواية من الألف إلى الياء وثانيا أن يمتنعوا عن مناقشتها من وجهة نظر فكتورية عتيقة تتسم بالتزمت وضيق الأفق .

ويصل المستر جريفث إلى مربط الفرس فيقول إنه لا يشك فى عظمة د . هـ . لورانس كأديب وأن روايته موضع الخلاف لا تخلو من القيمة الأدبية المحدودة ومن ثم فإنه يتعين على المحلفين أن يقربوا عما إذا كانت هذه الرواية تتضمن فحشا يفوق ما لها من قيمة أدبية . ويعطينا أمثلة على هذا الفحش فى العمل والقول ، قائلا أن الليدى تشاترلى التى تشعر بالإحباط بسبب عجز زوجها الجنسى عقب إصابته فى الحرب العالمية الأولى ، وجدت فى الجناينى الرجل القادر على إشباع شهوتها فى حجرة النوم وحجرة بالسطوح وعلى بطانية فى كوخ وتحت شجيرة وفى العراء فى الغابة وتحت المطر المنهمر . وأحصى جريفث

المواضع التى يصف فيها لورانس فى روايته العملية الجنسية وصفا تفصيليا كاملا ودقيقا فوجد أنها لا تقل عن ثلاثة عشر موضعا، فضلا عن أنه أحصى الكلمات التى ترددت فى طول الرواية وعرضها ثم قرأ على الحاضرين الكلمات التالية التى سطرها لورانس ليفتتح بها روايته : **« لقد جاهدت دوما أن افعل نفس الشيىء وهو أن اجعل من العلاقة الجنسية شيئا سليما له قيمته وليس شيئا يدعو إلى الخجل وتمثل هذه الرواية اقصى ما وصلت إليه فى هذا السبيل . »**

ثم بدأ الدفاع دفاعه بأن أشاد بالدور الثقافى العظيم الذى لعبته دار بنجوين للنشر منذ إنشائها عام ١٩٣٥ فى نشر عيون الأدب الإنجليزى والعالمى بأزهد الأسعار بين طبقات العمال والفقراء، مبينا أن بريطانيا هى الدولة الوحيدة فى كل العالم المتحضر التى حظرت نشر الرواية فى نصها الكامل، فى حين قامت أمريكا والدول الأوروبية بنشرها دون أدنى حذف، الأمر الذى أدى إلى تسرب بعض النسخ إلى السوق البريطانى. وتناول الدفاع العيوب التى شابت قانون المطبوعات القديم فلخصها فى ثلاثة عيوب استطاع المشرع إصلاحها فى قانون المطبوعات ـ الجديد الصادر فى ١٩٥٩ ويكمن العيب الأول فى القانون القديم فى السماح للادعاء بإبراز الفقرات التى يرى أنها تنطوى على الإباحية بغض النظر عن السياق العام الذى وردت فيه، فى حين أن القانون الجديد لا يسمح بذلك. والعيب الثانى أن القانون القديم كان يأخذ فى الاعتبار ما قد تتركه الأعمال الأدبية من أثر منحل فى نفوس طلبة المدارس والمراهقين والمراهقات. ومعنى هذا انه جعل من مثل هؤلاء الصبية معيارا للحكم على الأعمال الأدبية. ولو أن الأمر كذلك لتوقف نشر كثير من الأعمال الأدبية العالمية التى لا تخلو بعض أجزائها من بعض مظاهر الإباحية، مثل مسرحية **هاملت لشكسبير وحكايات كانتربرى لتشوسر** أما العيب الثالث فهو أن القانون القديم لم يفرق بين الأدب المحترم والأدب المكشوف. فالنقاد والدارسون يعلمون أنه يفرض أن هناك إباحية فى بعض الأعمال الأدبية، فإنها لا تعدو أن تكون إباحية ظاهرية فقط، حيث أنها تستخدم فى تحقيق هدف أو رسالة أكبر من مجرد الإباحية، فى حين أن الأدب المكشوف يستخدم الإباحية كهدف فى حد ذاته والقذارة من أجل القذارة.

وينتقل الدفاع إلى توضيح أدب **لورانس** وموقفه من الجنس فيبين إيمانه العميق بالزواج كنظام اجتماعى وأن هدف المؤلف من رواية **« عشيق الليدى تشاترلى »** هو التأكيد على أن التهتك والإباحية لا يمكنهما أن يكونا بديلا عن الحب والعلاقة الزوجية الدائمة. وذكر الدفاع أن لورانس فى روايته يهاجم التضييع وما خلفه من شرور ونتائج مدمرة، كما أنه يهاجم الإفراط فى تمجيد العقل على حساب الجسد والعاطفة (إشارة بطبيعة الحال إلى أن زوج الليدى تشاترلى رجل الأعمال الواسع الثراء شديد النشاط من الناحية الذهنية، كسيح من الناحية الجسدية، وعاجز من الناحية الجنسية). قال الدفاع إن **لورانس** يؤمن بأن الحب هو الرباط المقدس الذى يربط بين جسدى الرجل والمرأة، وانه ليس هناك ما يدعو إلى الخجل من رغبات البدن التى يكرسها نظام الزواج. وأضاف الدفاع أن الإغريق والرومان تنبهوا إلى قدسية هذه العلاقة، فلما جاءت المسيحية فى القرون الوسطى زرعت فى نفوس المؤمنين بها الإحساس الدفين بأن الجنس خطيئة. ورد الدفاع على قول الادعاء أن هناك ما لايقل عن ثلاثة عشر موضعا فى الرواية تصف العلاقات الجنسية وصفا تفصيليا دقيقا، بأن الادعاء لم يفهم هذه المواقف

الروائية على حقيقتها ، فلو أنه تمعن فيها لوجدها عاجزة عن إرضاء العاشق والعشيقة اللذين بدءا يحبان بعضهما البعض حبا حقيقيا بعد فترة من انغماسهما فى الإباحية ولذّات الجسد . وهكذا تنتهى الرواية باستشراف علاقات عاطفية سوية تتسم بالصحة النفسية تتطور تطورا بطيئا ومطردا نحو الاستعداد للزواج ، وإقامة علاقات زوجية دائمة وثابتة ووطيدة .

ويخلص الدفاع إلى القول بأن وظيفة الروائى المعاصر تتجلى فى رسم صورة صادقة للمجتمع وتبيان الشرور الاجتماعية السائدة فيه . وهذا ما يفعله المؤلف فى روايته التى لا تقع بحال من الأحوال تحت طائلة القانون فهى فضلا عن قيمتها الأدبية والفنية ، تعود بالنفع على المجتمع . ويذهب الدفاع على نحو متكرر (مثل كلمة يطيك) ان يطهر هذه الألفاظ مما علق بها عبر الأجيال من قبح لا مبرر له . واخيراً طلب الدفاع من القاضى الا يسمح للمحلفين بقراءة الرواية على راحتهم فى بيوتهم واصر على ان يقرا كل محلف الرواية على مقعد جلدى وثير فى الحجرة المخصصة له داخل مبنى المحكمة .

وقائع الجلسة الثانية فى ٢٧ اكتوبر :

لم تكن الجلسة الثانية التى عقدت فى ٢٧ اكتوبر محاكمة لرواية « عشيق الليدى تشاترلى » بقدر ما كانت حوارا أدبيا ممتعا ورفيع المستوى ادلى فيه الخبراء والمتخصصون بآرائهم فى قيمة الكتاب . كانت مظاهرة ادبية وفكرية قد لا نجد نظيرا لها فى تاريخ الآداب العالمية فقد خف للدفاع عن الكتاب نخبة من أهم كتاب انجلترا وعلمائها ، ومنهم رجال دين بارزون ويكفينا أن نستعرض أسماء الذين أدلوا بشهادتهم فى اليوم الثانى حتى ندرك مدى رفعة شأو المدافعين عن الكتاب وهم ١ - **جراهام** **هوف** المحاضر فى الادب الانجليزى بكلية كرايست كوليدج بجامعة كامبردج ٢ - **هيلين جاردنر** المحاضرة فى الأدب الانجليزى بجامعة اكسفورد ٣ - **جون بنيت** المحاضرة فى اللغة الإنجليزية بجامعة كامبردج ٤ - الروائية الشهيرة **ربيكا وست** . ٥ - الدكتور **جون روبنسون** أسقف وولويتش ٦ - دكتور فيفيان بنتو أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة نوتنهام ٧ - السير **وليم إمريز وليامز** مدير شركة بنجوين للطباعة والنشر ٨ - الكاهن ا . **ستيفان هومكنسون** ٩ - **ريتشارد هوجارت** المحاضر فى الأدب الإنجليزى بجامعة ليستر . وإن ضيق المقام ، سوف يضطرنى إلى الاكتفاء باستعراض شهادة البعض دون الأخر . وسوف أسعى قدر طاقتى أن يكون هذا العرض ممثلا لكافة الاتجاهات وأهم الشخصيات .

كان أول من استدعته المحكمة للشهادة بناء على طلب الدفاع هو جراهام **هوف** مؤلف كتاب « **الشمس المظلمة** : دراسة عن د . هـ . لورانس ، **قال هوف: أن لورانس واحد من أهم الروائيين الإنجليز المحدثين ، وان نحو ثمانمائة كتاب ألفت عنه حتى ذلك الوقت وذكر ان « عشيق الليدى تشاترلى »** ، ليست أحسن أعماله الروائية التسعة ولكنها فى نفس الوقت ليست أسوأها ، فهى فى نظرة تأتى فى المرتبة الخامسة وعندما سئل إذا كان **لورانس** ألف روايته كذريعة يغطى بها مقصده الحقيقى ، وهو نشر ما فيها من فقرات جنسية ، أجاب بأنه من غير المعقول أن يكتب كتابا من ثلثمائة صفحة كمجرد ستار لنشر صفحاته الجنسية التى لا يزيد عددها عن ثلاثين صفحة . وعن اتهام هذه الصفحات الثلاثين بالإباحية يقول هوف : « يصعب أن نجد أية إباحية هنا : فا لإباحية شىء يدينه **لورانس** بشدقصحيح

ان بؤرة الراوية عبارة عن موقف زنا . ولكن هذا موجود فى الكثير جدا من الأعمال الروائية الأوروبية منذ (الإلياذة) واضاف ذلك الخبير أن للمواقف الجنسية فى الرواية وظيفة ، فهى تبين ما طرأ على شخصية الليدى تشاترلى من تطور من حيث أنها بدأت تدرك طبيعتها وتصبح على وعى بها وأكد هوف أن استخدام لورانس بعض الكلمات السوقية الخاصة . بالجنس لا يهدف إلى الفجور والتهتك ، ولكنها محاولة من جانبه-قد تكون فاشلة- لتطهير هذه الكلمات من إيماءاتها الدونية الفاحشة . وهدفه من هذا هو التدليل على أنه ليس فى العملية الجنسية مايشين على الإطلاق . وأردف هوف أن المؤلف كتب «عشيق الليدى تشاترلى» ثلاث مرات وأن النسخة الأولى فى الرواية خلت من الفقرات الجنسية . فضلا عن أنه فكر فى اجتياز عنوان آخر لروايته هو « الحنان » ولكنه عدل عنه . وناقش الادعاء أسلوب لورانس الذى يعتمد على تكرار بعض الألفاظ تكرارا شديدا يصل إلى عشر مرات فى حيز ضيق ، فاقر هوف بأن هذا التكرار سمة مميزة لأسلوبه وليس فيه مايشوب من الناحية الأدبية،ولكنه اعترف بأن التوفيق بجانبه فى هذا التكرار أحيانا ، كما اعترف بعدم واقعية الحوار الغريب الذى دار بين الأكاديمى العالم المستر مالكوم والد الليدى تشاترلى وبين متلوز الجنايني عشيق إبنته.فلا يعقل ان يتضاحك الأب الأكاديمى مع عشيق إبنته ويعترف له بقوة الباه التى استطاع بها ان يشعل فتيل الجنس فى جسدها .

واستدعيت الناقدة المعروفة هيلين جاردنر مؤلفة بعض الكتب النقدية المعروفة عن ت . س . إليوت وجون دون وغيرهما شهدت بأن د . هـ . لورانس واحد من أهم خمسة أو ستة ادباء إنجليز فى القرن العشرين . وقالت عن روايته : « أرى انه كتاب يلفت النظر للغاية . غير انى لا اعتقد انه من اعظم الأعمال التى كتبها لورانس وإن اتسمت بعض فقراته بقدر كبير من الجدارة والاستحقاق بل إن هذه الفقرات من اعظم ما سطر على الإطلاق . » وتوافقت آراؤها فى الرواية مع آراء هوف فذهبت إلى ان هدف لورانس من تكرار بعض الألفاظ التى يعتبرها المجتمع فاحشة هو رغبته فى تطهيرها من تداعيات الفحش التى ارتبطت بها من كثرة الإستخدام عبر الأجيال. فضلا عن انها اكدت أن لورانس أراد بتكراره لمثل هذه الألفاظ أن يقول انه ليس هناك أى شيء مخجل فى ممارسة الجنس .

ثم استدعى اسقف وولوتيش فجاءت شهادته لصالح لورانس الذى أعلن إنكاره للمسيحية وسخر منها فى بعض كتاباته قال الأسقف إنه تخرج فى كامبردج وأخذ شهادة فى اللغات الكلاسيكية ودرس اللاهوت وعلم الأخلاق وحصل على دكتوراة فى الفلسفة وسئل بوصفه رجل دين عن رأيه فى المزايا الأخلاقية للرواية فأجاب قائلا : « لست اريد ان اقف موقف من يتعين عليه فى المقام الأول ان ابرز المزايا الأخلاقية فى هذا الكتاب . واضح ان لورانس لم يحكم على الجنس من منظور مسيحى وأن نوع العلاقة الجنسية التى يصورها فى كتابه ليس بالضرورة ذلك النوع الذى اعتبره نموذجيا.غير انى ارى بجلاء ان ما يسعى لورانس إليه هو ان يصور العلاقات الجنسية على انها شيء مقدس . واستشهد الأسقف برأى كبير الأساقفة وليم تمبل لتوضيح آراء لورانس فى الجنس.يذهب كبير الأساقفة إلى أن السبب الذى يجعل المسيحيين يمتنعون عن التنكيت عن الجنس هو نفس السبب الذى يمنعهم من التنكيت عن الروح القدس . فكلاهما مقدس . ويرى أسقف وولوتش أن لورانس فى ادبه يصور قداسة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة

واننا نخطىء إذا ظننا انه يصور الإباحية الجنسية من اجل ذاتها فكتابه فى حقيقة الأمر هجوم على الإباحية ودعوة إلى إقامة علاقات جنسية دائمة وصحية بين البشر . فضلا عن أن **لورانس** يبدع أحيانا فى وصف جمال الطبيعة بصورة قل أن نجد لها نظيرا.واعترف الأسقف أن **لورانس** ينكر المسيحية ولكنه قال إن « **عشيق الليدى تشاترلى** » **رواية ينبغى على كل المسيحيين قراءتها ومن الواضح أن شهادة الأسقف اثارت ممثل الادعاء المستر جريفث جونز الذى قاطعه بشىء من الخشونة من وقت لآخر .**

وقائع الجلسة الثالثة فى ٢٨ اكتوبر ١٩٦٠

وفى اليوم التالى الموافق ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ استكملت المحكمة شهادة « **ريتشارد هوجارت** صاحب الكتاب المعروف « **فوائد التعلم** » كما استدعت المحكمة للشهادة بناء على طلب الدفاع ناظر مدرسة اسمه **فرانسيس كامبرتس والآنسة سارة بيريل جونز** مدرسة الكلاسيكيات بمدرسة كيلى للبنات وتبعهما الدكتور س . ف . المؤرخ وكاتب السير وفرانسيس وليامز النجم التليفزيونى والكاتب البريطانى الذى جابت شهرته الآفاق إ . م . **فورستر** صاحب الرواية الذائعة الصيت « **رحلة إلى الهند** » وحضر جنكز عضو البرلمان البريطانى والمؤرخ الأدبى الكبير **والتر الين** والآنسة أن **سكوت جيمس** المحررة ببعض المجلات والدكتور **جيمس هيمنج** المتخصص فى علم النفس التربوى وسوف نكتفى بشهادة إ . م . **فورستر** فى هذا المقام نظرا لضيق المكان .

وعندما نودى على **إدوارد مورجان فورستر** بدا الاسم غريبا على الأسماع فالعالم لا يعرفه باسمه الكامل ولكنه يعرفه باسمه الأخير . وظهر الاهتمام على وجوه الحاضرين عند إعلان قائمة الدرجات العلمية الفخرية الممنوحة له وزاد هذا الاهتمام عندما عرف الجميع انه مؤلف رواية « **رحلة إلى الهند** » ، التى تحولت إلى عمل مسرحى كان يعرض آنذاك على خشبة أحد مسارح لندن . وسئل **فورستر** عن علاقته **بلورانس** فقال إنه كان يقابله كثيرا فى عام ١٩١٥ ، ورغم أنه توقف عن مقابلته بعد ذلك فإن صلته به لم تنقطع . شهد **فورستر بمكانة لورانس** فى الأدب المعاصر كله . وأضاف أن رأيه القديم فيه لم يتغير ، فهو لا يزال يعتقد انه أكثر الروائيين انصافا بالخيال فى الجيل كله . وعن « **عشيق الليدى تشاترلى** » كعمل أدبى قال : « أرى أن هذه الرواية تتمتع بمزايا أدبية رفيعة للغاية.ولعلنى أضيف أنها من بين روايات **لورانس** قد لا تكون الرواية التى احمل لها الإعجاب أكثر من غيرها . فأنا فيما اعتقد احمل هذا الإعجاب لراويته (**ابناء وعشاق**) وعن وجود عنصر بيوريتانى أخلاقى متزمت فى أدبه الروائى قال إن مثل هذا العنصر لا ريب موجود رغم ما قد يبدو على هذا من مفارقة تتعارض مع الحرية التى يظهرها عند الخوض فى شئون الجنس وعقد **فورستر** مقارنة بينه وبين الكاتب الدينى البيوريتانى المعروف صاحب أول رواية فى الأدب الإنجليزى على الإطلاق وهى « **مسيرة الحاج** » فكلاهما يلتهبان بالعواطف وهما يبشران بما يؤمنان به من عقيدة . كما شبهه بالشاعر **وليم بليك** الذى كان يتوق تغيير العالم بحيث يكون على الصورة ، التى يشتهيها .

« فى ختام الجلسة الثالثة ثار جدال حامى الوطيس بين المستر **جاردنر** ممثل الدفاع والمستر جريفث جونز ممثل الادعاء حول تفسير قانون الأدب المكشوف الصادر عام ١٩٥٩ وبعد الاستماع إلى وجهات النظر المتباينة انتهى القاضى إلى ما يلى :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(**أولا**) ليس من شأن القانون الخوض فى نية المؤلف أو الناشر . فالمحكمة لا تحاكم أيا منهما ولكنها تحاكم الكتاب المنشور لما جاء فيه .

(**ثانيا**) سلّم القاضى بسلامة وجهة نظر الدفاع التى تقضى بضرورة ، بل حتمية عقد المقارنات بين الكتاب موضع النقاش وغيره من كتب بهدف التدليل على قيمة هذا الكتاب من الناحية الأدبية .

(**ثالثا**) سلم القاضى بسلامة وجهة نظر الدفاع الذاهبة إلى ما طرأ مؤخرا على الجو الفكرى والأدبى من تغيرات ، فالعمل الأدبى الذى كان مرفوضا فى العصر الفكتورى أو حتى منذ عشرين عاما ، لم يعد مرفوضا الآن فى العديد من الحالات .

(**رابعا**) اعترض القاضى على عرض المقارنات بين الكتاب المتهم وغيره من الكتب إذا كان الهدف منها التدليل على نشر كتب تتضمن درجة فى الإباحية قد تقل أو تزيد عما فى الكتاب موضع الاتهام .

(**خامسا**) أقر القاضى مبدأ استدعاء الخبراء والمتخصصين للإدلاء بشهادتهم فيما يتعلق بقيمة العمل الأدبى ، غير أنه انكر عليهم الحق فى الشهادة إذا كان العمل مثار النقاش يخدم مصلحة الجمهور ويعود بالنفع العام . فهذه مسألة يقررها المحلفون وحدهم .

وقائع الجلسة الرابعة فى ٣١ اكتوبر ١٩٦٠ :

فى اليوم الرابع الموافق ٣١ اكتوبر ١٩٦٠ تم استدعاء خبراء آخرين ، فتكرر دفاعهم عن الرواية : الناقد المعروف **رايموند وليامز الأستاذ** بجامعة أكسفورد - **نورمان سانت جون ستيفاس** المحامى المتخرج من جامعتى أكسفورد وكامبردج - **ج . و . لامبرت** المحرر فى السنداى تايمز - **السير الن لين** مؤسس دار بنجوين للنشر - **القس ت . ر . ميلفورد** - الناقد المرموق البروفيسور **كينيث مونز** - **السير ستانلى انوين** رئيس مجلس إدارة شركة انوين للنشر - **مسز راسل** الكاتبة فى السنداى تايمز - الشاعر المعروف **س . داى لويس** - **ستنفن بوتر** الذى ألف أول كتاب له عن **د . هـ . لورانس** - **جانيت آدم سميث** المحررة فى نيوستاسمان - آنان عميد كلية كنجز كوليدج بجامعة كامبرديدج - **القس دونالد تيتلر** مدير التعليم الدينى فى أسقفية برننجهام - الناقد الأدبى **جون كونيل** - **س . ل . يونج** المحرر الصحفى - **هكتور هيثر رنجتون** المحرر الصحفى فى جريدة الجارديان - الآنسة **برناردين وول** الكاثوليكية المنشأ وربيبة دير السيدة العذراء فى منطقة بايزووتر فى لندن .

سوف نكتفى هنا فى هذه العجالة بعرض لجانب من شهادة هؤلاء الخبراء الكثيرين يقول **نورمان سانت جون ستيفاس** الذى ينتمى إلى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية أنه يعتبر الرواية كتابا أخلاقيا رغم إنكار مؤلفها للدين المسيحى وأن صاحبها كتبها فى إطار التقليد الكاثوليكى الذى ينظر إلى الجنس على أنه شيء طيب فى حد ذاته ومنحة من لدن الله للإنسان ويأسف **ستيفاس** لاختفاء هذه النظرة الصحية بسبب قدوم عهد الإصلاح الدينى أى بسبب انتصار البروتستانية على الكاثوليكية ،وأوضح الناقد الاكاديمى المعروف **كنيث مونر** أن رواية **لورانس** لا تدور حول الجنس الفاضح ولكن حول خلاص الفرد ثم خلاص المجتمع عن طريق الحنان المتبادل بين الرجل والمرأة فى علاقات جنسية سوية . والمؤلف لا يصف العمليات الجنسية وصفا فسيولوجيا ولكنه يصفها وصفا شاعريا ومن ثم فإنه من الخطل أن نقول أن وصف هذه العلاقات تتسم بالشذوذ والسادية . وأكد **السير انوين** ذلك فى شهادته إذ قال إن الرواية تدعو إلى ضرورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتمسك الرجل بإمرأة واحدة وضرورة التصاق المرأه برجل واحد . واضاف أتوين أنه لا يعتبر العشيقة الليدى تشاترلى إمرأة فاسقة ومتهتكة . وذهب رجل الدين القس دونالد تيتلر إلى أن الرواية تتضمن جوانب تعليمية ، فهى تساعد الشباب على تحقيق النضوج والإحساس بالمسئولية فى الممارسات الجنسية . ثم دار حوار مستفيض بين الدفاع والشاهد عن موقف لورانس من نظام الزواج كما أقرته الديانة المسيحية،فلورانس يرى أن هذا النظام حجر الزاوية فى الكنيسة المسيحية ، وأن هذه الكنيسة سوف تنهار بدونه . وليس أدل على ذلك من أن لورانس يقول :

« إذا هددنا استقرار نظام الزواج بشكل خطير وجعلناه قابلا للتحلل والتفكك وإذا نحن حطمنا ديمومة الزواج فإن الكنيسة سوف تنهار . إن أول عنصر فى اتحاد العالم المسيحى يكمن فى وشائج الزوجية ورباطها . هذا الرباط هو الأساس الذى يستند إليه تماسك المجتمع المسيحى . وإذا عن لنا أن ندمر هذا الرباط فسوف نرتد إلى سيطرة الدولة الكاملة على مقدرات الافراد . تلك السيطرة كانت موجودة قبل ظهور المسيحية .» ويضيف لورانس قوله : إن نظام الزواج هو أعظم إضافة أضافتها المسيحية إلى حياة الإنسان الاجتماعية . وانتهى اليوم الرابع فى المحاكمة بشهادة الآنسة برناردين وول التى شدت إليها انتباه الجميع . قالت هذه الآنسة فى شهادتها أن النسخة الكاملة فى الرواية تفوق بكثير فى أهميتها النسخة المهذبة الخالية من الفقرات الجنسية ، لأن النسخة الكاملة توضح فيما توضح ، التناقض الموجود بين امتلاء الحياة التلقائية وخواء وإفلاس الحياة الصناعية . وهى إحدى النقاط الهامة فى الرواية .

وقائع الجلسة الخامسة فى ١ نوفمبر ١٩٦٠ :

تحدث مستر جيرالد جاردنر فى جلسة اليوم الخامس الموافق ١ نوفمبر ١٩٦٠ قائلا : أن دار بنجوين للنشر عندما قررت نشر رواية « عشيق الليدى تشاترلى » كانت تدرك سلفا أن النيابة قد ترفع قضية ضدها . ولكنها حرصت على نشرها اقتناعا منها بأنها رواية نظيفة وأدب راق يعود بالنفع على الناس ، وليس به من ضرر لهم ، ولو كان الربح وحده هدف الدار ، لامكنها نشر النسخة الخالية من الفقرات الجنسية داخل بريطانيا والنسخة التى تحتوى الفقرات الجنسية المعترض عليها خارج بريطانيا ، فتحقق بذلك الأمان والربح معا . ولكن إقدامها على نشر الرواية دون حذف كان مسألة مبدأ . واضاف الدفاع أن قانون ١٩٥٩ جاء لحماية الأدب الحق من الأدب المزيف والكتابة الراقية من الأدب المكشوف وأبرز الدفاع أن الخبراء والمتخصصين الذين أدلوا بشهادتهم لصالح الرواية ليسوا مجرد أناس يعيشون فى برج عاجى سجناء تخصصاتهم ، ولكنهم أناس لهم خبرة واسعة بالحياة ويستطيعون التمييز بين الصالح والطالح والنافع والضار ، فمنهم النقاد وأساتذة الجامعات والمدرسون ونظار المدارس ومؤلفو الروايات والشعراء ورجال الدين والعاملون فى حقول السياسة والصحافة هم نخبة من صفوة الشهود لا نظير لها فى أية محاكمة . وحتى لا يتأثر الشهود ببعضهم البعض ، استدعت المحكمة كل شاهد منهم على حدة دون أن يعلم عن شهادة من سبقوه شيئا . فقد استطاع هؤلاء الشهود بآرائهم الناضجة أن يفحموا الادعاء ويعقدوا لسانه . والمثير للدهشة أن يجمع كل الشهود (كل واحد منهم بطريقته) على النقاط التالية :

١ ـ أن رواية « عشيق الليدى تشاترلى » عمل أدبى

له أهميته ولكنه لا يتسم بالكمال ، حيث تشوبه بعض العيوب والمثالب الفنية ، كما أنه ليس أفضل أعمال د . هـ . لورانس . ومن هذه العيوب فشل المؤلف الذى ينحدر من طبقة العمال ، فى تصوير مسلك الطبقة الأرستقراطية ويتضح لنا هذا من إخفاقه فى تصوير والد الليدى تشاترلى .

٢ ـ لايمكن تقييم أعمال د . هـ . لورانس الأدبية دون الإشارة إلى هذه الرواية .

٣ ـ من الخطل الحكم على بعض الفقرات أو الأجزاء فى الرواية ، فمن الضرورى الحكم على الرواية كوحدة عضوية أى ككل واحد لا يتجزأ .

٤ ـ هدف لورانس من وراء استخدامه للألفاظ التى تبدو فاحشة نظيف،فهو يريد تطهيرها من تداعياتها القذرة فالحب الجنسى الدائم شيىء مقدس .

٥ ـ أن الفقرات الجنسية الواردة فى الرواية ليست واحدة أو متكررة كما يزعم الادعاء،فمنها الإباحى الذى يهدف إلى الهجوم على العلاقات الجنسية العابرة التى تقوم على شهوات الجسد فقط ، مثل علاقة « الليدى تشاترلى » الجنسية ببعض الطلبة عندما كانت تلميذة تدرس فى ألمانيا مثل هذه العلاقات التى تستهدف المتعة العابرة والرخيصة ، شيىء يرفضه المؤلف ويشمئز منه . وهنا يختلف وصفه للعلاقات الجنسية المكتملة القائمة على الحب الدائم والحنان الفياض ، وهى العلاقات الجنسية السوية التى ربطت بين سليلة النبل الليدى تشاترلى والجناينى الذى يعمل فى حديقة زوجها الكسيح . ويقول ريتشارد هوجارت أن مثل هذه العلاقات الصحية تتجاوز رغبات الجسد وتفضى إلى ارتباط العاشقين بوشائج روحية متينة . ومن ثم يتضح أن الفقرات الجنسية ليست تعلّه يتعلّل بها لورانس لتأليف روايته ، بل هى جزء لا يتجزأ من البناء الروائى . ولكن الدفاع أظهر نوعا من التحفظ عندما قرر أن هذا لا يسوغ لأى كاتب هابط أن يحذو حذو لورانس .

٦ ـ إن لورانس يقدس العلاقة الروحية ، ليس بالمعنى القانونى أو الدينى ، ولكن على أساس التكافؤ الجنسى بين الطرفين بغض النظر عن الطبقة الإجتماعية .

٧ ـ أن الرواية تعود على الناس بالنفع العام ، ولها قيمة اجتماعية وتربوية إلى جانب قيمتها الأدبية . وأن الفقرات الجنسية المعترض عليها تتضمن بعضا من أبدع ما سطره يراع المؤلف .

٨ ـ ليس هناك أدنى شك فى أمانة لورانس وصدق مقصده .

ثم أوضح الدفاع أن الخلاف الذى نشب بين الشهود كان محدودا للغاية ، واقتصر على نقطة واحدة وهى مدى نجاح رواية د . هـ . لورانس فى تصوير العصر الحديث . وفى ختام دفاعه الطويل بات واضحا أن مستر جاردنر نجح فى التأثير على المحلفين وكسب ثقتهم . وأعقبه الادعاء فحاول دون جدوى أن يزيل-أو على الأقل . أن يخفف ـ من الواقع الطيب الذى تركه الدفاع فى هيئة المحكمة . ثم اختتم القاضى جلسة اليوم الخامس بتلخيص وقائع جلسة اليوم الخامس وطلب من المحلفين أن يصدروا حكمهم

وفى اليوم التالى الموافق ٢ نوفمبر ١٩٦٠ انعقدت هيئة المحكمة لتستأنف النظر فى القضية لتقضى بكامل هيئتها ببراءة الكتاب ودار بنجوين للنشر من التهم الموجهة ضدهما .

وانتهز الدفاع هذه الفرصة للمطالبة بالتعويض عن الأضرار التى لحقت بدار النشر نتيجة منع الرواية من التداول .

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

هوامش على دفتر التنوير

هامش اول :

فى عام ١٩٠٤ صدرت ترجمة سليمان البستانى (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) لإلياذة هوميروس عن اليونانية، وعلى صفحة الغلاف ما يلى : (إلياذة هوميروس معربة نظما، وعليها شرح تاريخى أدبى، وهى مصدرة بمقدمة فى هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب، ومذيلة بمعجم عام وفهارس بقلم سليمان البستانى». وكان صدور هذه الترجمة حدثا فى الحياة الثقافية العربية فى ذلك الزمان، فلأول مرة يقوم عربى بتقديم ترجمة كاملة، نظما، لإحدى الملاحم الأوربية الأساسية، ولا يكتفى بالترجمة المنظومة، وما صحبها من جهد مضن فى تطويع اللغة العربية لتادية المعانى الأسطورية والمجازات اليونانية، بل يقدم للترجمة بدراسة رائدة، فريدة، عن هوميروس وشعره، ودراسة مقارنة بين آداب العرب واليونان. وإذ يتحرك سليمان البستانى منطلقا من الشعور بأهمية عمله، فى هذه الدراسة، بوصفه وسيطا يصل قراءه العرب بالثقافة الإنسانية التى ينتمون إليها، والتى لابد أن تضيف إلى وعيهم ما يزيده ثراء، فإنه لا يتحرك منطويا على فخر جاهل، أو نزعة عرقية ضيقة، بل يتحدث عن هذا التراث من حيث هو الأصل الذى لا يتناقض مع الشعور بالانتماء إلى الإنسانية، والأصل الذى يقبل النماء بالحوار مع الآخر، والذى لم يكف عن هذا الحوار إلا فى عصور تخلفه.

ولم يؤرق سليمان البستانى نفسه بالأساطير الوثنية التى انطوت عليها الإلياذة، ولم يخطر على باله أن بعض الجهال يمكن أن يتهمه بالكفر لأنه نقل خرافات الوثنية، أو ترجم أساطيرها، بل على العكس يشعر قارىء سليمان البستانى أن تقديره لأهمية عمله لا يقل عن تقديره لقارئه الذى يتوجه إليه بهذا العمل. لقد كان البستانى يعرف أنه يسهم فى تأسيس نهضة ثقافية، ويعرف أن قراءه يتطلعون إلى هذه النهضة ويباركونها. وبقدر ما كان الكتاب والقراء يشتركون فى حلم واحد هو استعادة

الحضارة العربية لعافيتها التى أسهمت بها فى التاريخ الانسانى ، فإنهم كانوا يدركون أن هذا الإسهام المتوقع لا يمكن أن يتحقق إلا بالتنوير . وأول خطوة للتنوير هى أن يستبدل العقل بالنقل ، والحرية بالجبر، والعدل بالظلم ، والحوار بالإملاء ، والانفتاح بالعزلة ، والإنسانى بالعرقى . ووضع ماضى الأنا فى موضعه الطبيعى بوصفه حلقة من حلقات تتميم النوع الإنسانى . ولم يكن يخامر واحد من هؤلاء شك فى أن النهضة الأدبية لا تنفصل عن النهضة الفكرية ، وان هذه وتلك لا يمكن أن تتحقق إلا بحرية الفكر ، والخروج من ظلامة النقل إلى استنارة العقل ، وإعادة فتح باب الاجتهاد ، وتحرير العقل الإنسانى من كل ما يكبله من قيود التقليد ، وأن الحرية كالعدل أساس العمران ، وذلك منذ أن نادى رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) بأن « الحرية منطبعة فى قلب الإنسان من أصل الفطرة » .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تحتفى الحياة الثقافية كلها بصدور ترجمة البستانى للإلياذة فى القاهرة . نظرة واحدة إلى دوريات العصر تؤكد ذلك . جرائد : المؤيد والظاهر ومصر والوطن والمقطم والاهرام والجوائب المصرية والاتحاد المصرى والبصير والإخلاص والعمران والحرية والمنعم . ومجلات : المنار والضياء والهلال ، وغيرها من مجلات مصر وجرائدها ، فضلا عن جرائد الوطن العربى وجرائده ، كلها كتبت عن الترجمة فور صدورها فى شهر يونيو . وفى الشهر نفسه يكتتب حوالى مائة من مثقفى العصر وأعلامه للاحتفال بالترجمة ، وتنضم إليهم « لجنة إحياء اللغة العربية » التى كان يرأسها الإمام محمد عبده . ويقام احتفال مهيب فى مساء الثلاثاء الموافق الرابع عشر من يونيو عام ١٩٠٤ فى فندق شبرد . ويحضر الاحتفال السيد محمد توفيق البكرى نقيب الأشراف وسعادة سعد بك زغلول المستشار فى محكمة الاستئناف الاهلية وسعادة عبد الخالق بك ثروت فى لجنة المراقبة القضائية بنظارة الحقانية وأحد أعضاء لجنة إحياء اللغة العربية وسكرتيرها وسعادة محمد بك فريد المحامى من أعضاء لجنة إحياء اللغة العربية وسعادة عمر لطفى بك المحامى وكيل مدرسة الحقوق وحضرة الأستاذ الفاضل الشيخ رشيد رضا صاحب مجلة للنار الغراء وحضرة إبراهيم رمزى صاحب جريدة التمدن والعلامة الشيخ إبراهيم اليازجى وحضرات الكتباء الاماجد : محمد أفندى مسعود وحافظ أفندى عوض وعوض أفندى واصف وعشرات غيرهم .

ويلفت الانتباه فى قائمة الحضور دلالتها القومية والإنسانية ، ففى الوقت الذى جمعت القائمة العربى بالأوربى من المؤمنين بوحدة الثقافة الإنسانية ، فإنها جمعت بين الشامى والمصرى والعراقى وغيرهم للاحتفاء بمترجم سورى فى القاهرة عاصمة الأمة العربية . ويلفت الانتباه ، ايضا ، تنوع المشاركين الذين يتوزعون بين « المطربشين » و« المعممين » فى الاحتفاء بالعلم والعلماء ، والاحتفاء بنقل كنوز الإبداع الإنسانى إلى اللسان العربى ، بالمعنى الذى يؤكد سريان روح التنوير فى نفوس الجميع .

وبعد انتهاء الأكل وشرب القهوة ، وقف حضرة الفاضل يعقوب صروف المكلف من المحتفلين بالتقديم ، فقال : « لعل احتفالنا هذا أول احتفال من نوعه فى ديار المشرق ، وعسى أن يكون فاتحة حفلات كثيرة تقام للعلم وإجلالا لقدر ذويه . وبعد كلمة صروف الطويلة وقف حضرة الأديب الفاضل عزتلو عبد الخالق ثروت بك سكرتير جمعية اللغة العربية ، وتلا كتابا مرسلا من فضيلة الإمام محمد عبده (مفتى الديار المصرية ورئيس جمعية إحياء

اللغة العربية) إلى المحتفى به . وكان الأستاذ الإمام قد تخلف لعذر طارىء عن حضور الاحتفال ، فأرسل كتابه بديلا عنه ، ليقراه سكرتير الجمعية التى يرأسها . وجاء فى الكتاب :

لحضرة العالم سليمان أفندى البستانى

.....

تمَت لك ترجمة الإلياذة لنابغة شعراء اليونان هوميروس المشهور . ونسجت قريحتك ديباجة ذلك الكتاب ، كتاب الترجمة ، فإذا هو ميدان غزت فيه لغتنا العربية ضريعتها اليونانية ، فسبت خرائدها وغنمت فرائدها ، وعادت إلينا فى حلل من آدابها ، تحمل إلى الألباب قوتا من لبابها ، وما أجمل ذلك الغلب فى زمن ضعف فيه العرب ، حتى عن الرغب فى نيل الأدب ، ما ينال منه عن كثب ، فضلا عما يكسب بالتعب ، فحق لك الشكر على كل من يعرف قيمة ما وقفت لإكماله من العمل ، فقد سددت به ثلمة كانت فى بنية العلم العربى من عشرة قرون ، فقد أغار قومنا على دفائن الفنون اليونانية فى القرن الثالث من الهجرة وما بعده ، فنشروا منها ما كان مخزونا ، ونشروا للناس ما كان مدفونا ، ولم يدعوا غامضا إلا جلوه ، ولا بعيدا إلا قربوه ، ونالت اللغة العربية بصنيعهم ذلك ما لم يكن فى حسبانها ، فقد صارت لسان العلم والصنعة كما كانت لسان الدين والحكمة .

لكن كان أولئك الأساطين الأولون يرون أن ذلك ما يفرضه الحق عليهم فى جانب العلم الذى لا يختلف فيه مشرق عن مغرب ، ولا يتخالف على حقائقه الأعجم والمعرب ، وظنوا أن ماوراء العلم من آداب القوم ليس مما يتناسب مع آدابهم ، لبعد ما بين أنساب أولئك وأنسابهم ، فلن يمدوا نظرهم إلى ما كان فى اليونانية من دواوين الشعراء ، وما صاغته قرائح البلغاء ، فلم تنل اليونانية من عنايتهم ما نالت الفارسية والهندية . وكان مؤمل اللغة منهم ألاّ يحرموها نفائس ما اخترع اليونانيون كما زينوها بزينة ما أبدع الهنديون والفارسيون . وبقى ذلك المؤمل فى غيب الدهر حتى أتيت ترفع عنه الستر .. فما أقر عين العربية بنيل طلبتها . وظهور ما كان منتظرا لشيعتها . أرجو أن ينال كتابك من الإقبال عليه ، والانتفاع به ، ما يكافىء تعبك ، ويبعث همم العاملين على تتبعك .

هذه الكلمات الدالة لمفتى الديار المصرية تنطق بثقافته ونظرته إلى الثقافة الإنسانية . وقد حرصت على الإطالة فى النقل حتى يطلع القراء على تراث محجوب عنهم . وبقدر ما يلفت الانتباه ، فى هذه الكلمات ، حرص الإمام على أن تتمثل اللغة العربية (التى يرأس جمعية إحيائها) كل تراث اللغات الإنسانية ، ففى ذلك ما يغنيها ويزيد من ثرائها ،فإن كلماته تلفتنا إلى إيمانه بالتطور ، وإضافة اللاحق إلى السابق ، فالعلم فى نماء وليس فى نقصان عند الإمام ، والأمم تتقدم بإضافة اللاحقين إلى السابقين .. ولا تنطوى الكلمات على شبهة أية حساسية دينية ، كتلك التى دفعت القدماء إلى عدم ترجمة الآداب اليونانية ، أو التى دفعت ابن الوزير إلى كتابة ما كتب عن « ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان » ، فإن حماسة الإمام بالترجمة تتأسس على نظرة عقلانية تعى ما تضفيه الترجمة إلى لغة القرآن وأساليبها ، بل أن هذه الحماسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تصل معنى الأدب بمعنى العلم الذى « لا يختلف فيه مشرق عن مغرب ، ولا يتخالف على حقائقه الأعجم والمعرب) ، وتؤكد البعد الإنسانى الذى وصل العرب القدماء ، فى فكر الإمام ، بما اخترع اليونانيون والهنديون والفارسيون ، والذى لابد أن يعمل العرب المحدثون بما يبدعه أقرانهم فى كل بلدان العالم الإنسانى المتقدم من حولهم .

تلك كانت كلمات مفتى الديار المصرية ، وكبير شيوخ الأزهر فى هذا الزمان ، احتفاء بترجمة رائدة ، إيمانا من رئيس لجنة إحياء اللغة العربية بأنه لا اكتمال لحياة اللغة إلا بحوارها مع غيرها من اللغات ، واقتناعا بأن هذا الحوار هو أحد أسباب التقدم . وذلك فى نبرة تستبدل بتخلف الواقع حلم التقدم فى العلوم والآداب : بالمعنى الذى أوضحه تلميذ الإمام : الشيخ رشيد رضا فى كلمته التى ألقاها فى الاحتفال ، والتى قال فيها : « إن الروح الأدبى يسبق فى الأمم الروح العلمى والصناعى ، فمتى سمت آداب الأمة ورقى شعورها تحس بحاجتها إلى العلم فتبعث إليه » .

وقد جمع نجيب مترى صاحب مطبعة المعارف ومكتبتها كل ما قيل فى هذا الاحتفال من كلمات ، وكل ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء ، عن ظهور الإلياذة ، فى كتاب بعنوان « هدية الإلياذة » . قدمه هدية إلى سليمان أفندى البستانى ، وتركه لنا وثيقة من وثائق التنوير . وثيقة ترينا الفرق بين الأمة عندما تتيقظ فيها روح التنوير . وحلم النهضة ، فيتحرك مطربشوها ومعمموها ، مسلموها ومسيحيوها ، مصريوها ومتمصروها ، كيانا مؤتلفا ، عنيًا ، للاحتفاء بما ينطوى على معنى الإضافة ، والأمة نفسها عندما يتهددها شبح الإظلام وكابوس التقليد ، فتستبدل بلغة التكريم لغة التكفير ، وبفرحة الاحتفال سطوة مصادرة الكتاب .

هل تدفعنا هذه الوثيقة إلى أن نقارن بين ما حدث عند صدور إلياذة البستانى وصدور ترجمة « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، لذلك المترجم الجليل حسن عثمان ؟ أو نقارن بين الاحتفاء بترجمة الأساطير الوثنية عام ١٩٠٤ والعودة إلى التشنيع على « أولاد حارتنا » (التى مازالت ممنوعة من النشر فى الديار المصرية) عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨ ؟ وهل تجعلنا الوثيقة السابقة نشعر بما ينهض عليه الفكر التنويرى من أسس راسخة ، فتؤكد ضرورة التواصل مع تراثه ، والانطلاق منه إلى ما بعده ، أم نظل نردد مع لبيد :

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم
وبقيت فى خلف كجلد الأجرب

هامش ثان :

بعد الاحتفال بإلياذة البستانى بثلاث عشرة سنة على وجه التقريب ، وتحديدا فى التاسع من فبراير ١٩١٧ ، أنشد شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) قصيدة فى الحفل الذى أقيم لرثاء الدكتور شبلى شميل أحد رواد التنوير الذين أسهموا فى تأسيس التفسير العلمى للكون . ولقد ولد الدكتور شبلى شميل فى قرية كفر شيما فى لبنان عام ١٨٦٠ ، وهى القرية نفسها التى ولد فيها الشيخ ناصيف اليازجى . ودرس العلوم الطبية فى الجامعة الأمريكية فى بيروت وأتم علومه فى أوروبا . وهناك تأثر بالداروينية التى ذاعت بعد أن نشر شارلز روبرت داروين (١٨٠٩ ـ ١٨٨٢) نظريته عن التطور بواسطة الانتقاء الطبيعى ، فحاول شميل نقلها إلى العربية فى كتبه المتعددة ، ومنها « النشوء والارتقاء » . وكان له من الآراء المتعلقة بالعقيدة الدينية ما أنكره عليه بعض معاصريه الذين اتهموه بالكفر والإلحاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماذا يقول حافظ إبراهيم عن شبلى شميل ؟ وحافظ إبراهيم هو شاعر الإمام محمد عبده الذى كان قد توفى منذ إثنتى عشرة سنة (عام ١٩٠٥) لكن ظلت ذكراه لا تفارق فؤاد شاعره . لا يتخلف حافظ عن رثاء شبلى شميل . ولا يخشى من الذين هاجموا الرجل . ولا يتردد فى نفى تهمة الإلحاد عنه ، وتأكيد صداقته له . وتنطق قصيدته بإجلاله للعالم واحترامه لحرية المفكر وشجاعة المتفلسف فى المجاهدة بما يعتقد . ويرد حافظ على كل من كان يمكن أن يعاتبه لأنه يرثى رجلا « لا يهتدى بهدى الكتاب » فيقول إنه يرثى الصديق الوفى والمفكر الحر الذى :

أطلق الفكر فى العوالم حرا ... مستطيراً يريغ هتك الحجاب
يقرع النجم سائلا ثم يرتـ ... ـد إلى الأرض باحثا عن صواب

....

رام إدراك كنه ما أعجز النا ... س قديما فلم يفز بالطلاب

ويمضى حافظ فى قصيدته مؤكدا صداقته لشبلى شميل وما تميز به من خصال تصف القصيدة صاحبها بأنه « كان حر الآراء لا يعرف الختل » . وتختتم القصيدة بالإشارة إلى أقران شبلى شميل من أمثال اليازجى وزيدان ، دون أن تتضمن بيتا واحدا يقلل من شأن فكر شميل ، بل العكس تعرض القصيدة لحرية المفكر بوصفها إحدى مسلمات العصر . ولم نسمع أن أحدا حجر على كتب شبلى شميل ، أو أصدر أمرا بسحبها من الأسواق أو أصدر حكما بالسجن على صاحبها ، فقد عاش الرجل معززا مكرما ، نشر ما اعتقده ، ورد عليه مخالفوه بما يؤكد معنى التنوير الذى لا يمكن أن يقوم على قمع أو سجن لعقل المفكر - المبدع أوجسده . قصارى ما فعله حافظ ونطق به ، من منظور مخالفته فكر شميل ، أنه افتتح رثاءه بقوله :

سكن الفيلسوف بعد اضطراب ... إن ذاك السكون فصل الخطاب
لقى الله ربه فاتركوا المر ... ء لديانه فسيح الرحاب
فاسترح أيها المجاهد واهدأ ... قد بلغت المراد تحت التراب
وعرفت اليقين وانبلج الحـ ... ـق لعينيك ساطعا كالشهاب
ليت شعرى وقد قضيت حياة ... بين شك وحيرة وارتياب
هل أتاك اليقين من طرق الشـ ... ـك فشك الحكيم بدء الصواب

وأحسب أن عبارة « شك الحكيم بدء الصواب » هى العبارة المولدة للقصيدة كلها ، ففيها بيت القصيد ومعناه ، وفيها - بالإضافة إلى ذلك - دلالة تشع فتكشف عن استنارة الشاعر . وهى عبارة يتواصل مدلولها مع أصول عقلانية تراثية لم تكن بعيدة عن فكر الإمام محمد عبده الذى استعاد الأصول « الاعتزالية » ، وما يرتبط بها من مبدأ التحسين والتقبيح العقليين ، وضرورة الشك بوصفه المقدمة الأولى للمعرفة اليقينية . وقد كان الجاحظ المعتزلى يقول : « اعرف مواضع الشك وحالاتها الموجبة له ، لتعرف بها مواضع اليقين والحالات الموجبة له » وقال النظام أستاذ الجاحظ : « لم يكن يقين قط حتى كان قبله شك » .

ترى لماذا انقطع هذا التراث العقلانى الاعتزالى ولماذا تبدو هذه السنوات التى نعيشها كما لو كانت تأتينا بنقيض استنارة الشيخ الإمام وشاعره الذى ابتدع « العمرية » ؟ ولماذا أصبح من يتحدثون باسم الدين

« وما أكثر الأسباب » يحرمون مبدأ الشك كما لو كانت العقيدة الدينية حسوة طائر تطيح بها نفخة شاك ؟

ومن أين ينطلق هؤلاء الذين يحيطون بنا : يقتحمون ما هو خاص بين المرء وربه ، ويقفون بين المفكر وضميره ، ويحولون بين الأمة ومستقبلها ؟ هؤلاء الذين يخرجون مخالفيهم عن دائرة الإسلام ويضعون كل من خالف اجتهاده تأويلهم في حظيرة الضلالة ، كأنهم وحدهم الفرقة الناجية . هل نقول عنهم ما قال أبو العلاء في أمثالهم من الذين رموه بالكفر فأعد لهم كتابه « زجر النابح » أم نردد ما نقرأه في اللزوميات من قوله :

يرتجي الناس أن يقوم إمام ناطق في الكتيبة الخرساء
كذب الظن ، لا إمام سوى العقـ ـل مشيرا في صبحه والمساء
إنما هذه المذاهب أسبا ب لجذب الدنيا إلى الرؤساء

٣ ـــ ها مش ثالث

في صباح ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم الشيخ حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر ببلاغ إلى سعادة النائب العمومي يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتابا أسماه « في الشعر الجاهلي » ونشره على الجمهور وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي الكريم إلى آخر ما ذكره في بلاغه . وفي الخامس من يونيو من العام نفسه أرسل فضيلة شيخ الجامع الأزهر لسعادة النائب العمومي خطابا يبلغ به تقريرا رفعه علماء الجامع الأزهر عن كتاب ألفه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية أسماه « في الشعر الجاهلي » ، كذّب فيه القرآن صراحة ، وطعن فيه على النبي ﷺ وعلى نسبه الشريف ، وأهاج بذلك ثائرة المتدينين ، وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للفوضى ، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديمه للمحاكمة . وبتاريخ ١٤ سبتمبر من العام نفسه ، تقدم حضرة عبد الحميد البنان أفندي عضو مجلس النواب ببلاغ إلى رئيس نيابة مصر ، ذكر فيه أن الأستاذ طه حسين نشر ووزع وعرض للبيع في المحافل والمحلات العمومية كتابا طعن وتعدى فيه على الدين الإسلامي ، وهو دين الدولة . وقد قامت النيابة بالنظر في الأمر ، وأصدرت قرارها بعد الانتهاء من التحقيق . وصاغ القرار الذي صدر في ٣٠ مارس ١٩٢٧ من القاهرة محمد نور رئيس نيابة مصر .

وفي هذا القرار الذي هو وثيقة من وثائق التنوير في تاريخنا الحديث ، يقوم رئيس النيابة بدراسة علمية للموضوع كله ، ويناقش ما ورد في كتاب طه حسين ، ويحلل الجوانب الأربعة التي اقترنت بإقامة الدعوى الجنائية على المؤلف . وبعد أن ينتهي من ذلك كله ، يأتي بفقرة خاصة عن الحكم القانوني ، فيقول إن المادة الثانية عشرة من الأمر الملكي رقم ٤٢ لسنة ٢٣ بوضع نظام دستوري للدولة المصرية ، نصت على أن حرية الاعتقاد مطلقة ، وكذلك نصت المادة الرابعة عشرة من الدستور نفسه على أن حرية الرأي مكفولة ، وأن لكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك في حدود القانون ، وأخيرا نصت المادة التاسعة والأربعون بعد المائة على أن الإسلام دين الدولة ، فلكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد أو شرط وحرية الرأي في حدود القانون (أو حرية الرأي التي يحميها القانون) . وبعد أن يتحدث رئيس النيابة عن هذه الجوانب الأربعة تفصيلا (وهي منشورة مع دراسة طيبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعدها خيرى شلبى) يختتم التقرير بالحكم التالى :

إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقا جديدا للبحث حذا فيه حذو العلماء من الغربيين ، ولكن لشدة تأثر نفسه بما أخذ عنهم قد تورط فى بحثه حتى تخيل حقا ما ليس بحق أو مازال فى حاجة إلى إثبات أنه حق ؛ فكان يجب عليه أن يسير على مهل ، وأن يحتاط فى سيره حتى لا يضل ، ولكنه اقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة .

وحيث أنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواضع من كتابه إنما أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها . وحيث أنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوفر فلذلك تحفظ الأوراق إداريا .

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة فى ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧

وانتهى التحقيق بتبرئة طه حسين مما نسب إليه بقرار من رئيس نيابة مصر ، رغم كل البلاغات المقدمة من طالب الأزهر وتقرير علماء الجامع الأزهر وخطاب شيخ الجامع الأزهر وبلاغ عضو مجلس النواب . ولم يتردد رئيس النيابة فى الإشادة بالمؤلف (المتهم) الذى له فضل لا ينكر « فى سلوكه طريقا جديدا للبحث » ، ولم يتردد فى تأكيد أن المؤلف (لا المتهم) كتب ما كتب « فى سبيل البحث العلمى » و« مع اعتقاده أن بحثه يقتضى منه ما فعل » . صحيح أن رئيس النيابة لا يوافق المؤلف على أفكاره ، ولكنه لا يصفه مرة واحدة بأنه « عميل » أو « منحرف » أو غير ذلك من الصفات التى كانت السلطة السياسية تستخدمها فى الحديث عن مخالفيها فى الاتجاه ، فى العهدين الماضيين . ولم يستخدم رئيسس النيابة عبارات الطالب الأزهرى أو صفات المؤسسة الدينية التى رمت المؤلف بصفات الكفر ، ناهيك عن تهمة الإخلال بالنظم العامة ودعوة الناس إلى الفوضى ، مما يلمح إلى التأويل الحنبلى لإطاعة أولى الأمر التى تعنى عدم الخروج على الأئمة وإن جاروا . لم يستخدم رئيس النيابة هذه الصفات أو تلك ، بل تحدث عن المؤلف (لا المتهم) بكل تقدير واحترام ، وفى سياق لم ينس لحظة نصوص دستور ٢٣ التى كفلت حرية الاعتقاد « بغير قيد ولا شرط » ، والتى تصون هذه الحرية وتحميها بالقانون ، فى ديار مصرية تعرف معنى احترام القانون وسيادته التى تعلو على كل الأفراد والمؤسسات ، بما فى ذلك رجال المؤسسة الدينية نفسها ، فلا أحد فوق القانون ، ولا حساب لأحد من أبناء الأمة إلا أمام قاضيه الطبيعى الذى لا هو بالعسكرى ولا الدينى .

وفى ظل دستور ١٩٢٣ ، وفى حدود القانون الذى يكفل الحرية ويصون ممارستها من أعدائها ، ظل طه حسين ، فى وظيفته بالجامعة ، ولم يتردد فى أن يبدأ سلسلة من المقالات المتلاحقة بعنوان « بين العلم والدين » ابتداء من العدد الثانى من مجلة « الحديث » ، وذلك من قبل أن يصدر رئيس النيابة قراره بتبرئته مما هو منسوب إليه ، بحوالى شهر ، وظل يواصل نشرها إلى ما بعد صدور قرار النيابة بحوالى ثلاثة أشهر من عام ١٩٢٧ . وقد أعيد نشر هذه المقالات ضمن كتاب « من بعيد » الذى صدرته طبعته الأولى بعد ذلك بسنوات عام ١٩٣٥. ويفتتح طه حسين هذه المقالات بالاشارة إلى ما حدث لكتابه وكتاب صديقه على عبد الرازق « الإسلام وأصول الحكم » حين نهض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للكتابين رجال الدين ينكرونهما ، ويكفرون صاحبيهما ، ويستعدون عليهما السلطان السياسى . ويؤكد طه حسين أن التعارض بين العلم والدين ، أوبين العقل والدين ، لم يتحول إلى خصومة وعداء إلا بسبب السياسة التى تدخلت بينهما فأفسدت الأمور وأخرجتها عن وجهها المعقول .

ويعرض طه حسين لمظاهر هذه الخصومة عبر التاريخ منذ أيام سقراط ، ليؤكد أن الكوارث التى صحبت الخصومة بين العلم والدين وترتبت عليها إنما سببها استغلال السياسة لكل من العلم والدين على السّواء ، فلولا أن السياسة تريد أن تتخذ ما تستطيع من الطرق لتتسلط على عقول الناس وتتملق عواطف الجماهير لما قتل الأثينيون سقراط ، ولما حاول اليهود صلب المسيح ، ولما سفك الرومان دماء اليهود والنصارى ، ولما أخرجت قريش محمد وأصحابه من ديارهم ، ولما عذب ابن رشد وجليلى ، ولما حرق من حرق وشرد من شرد من العلماء والمفكرين .

ومن المؤكد ، فيما يذهب طه حسين ـ أن الإنسانية تستطيع أن تسعد بالعلم والدين جميعا ، وأنها ملزمة إذا لم تستطع أن تسعد بهما أن تجتهد فى ألا تشقى بهما . وسبيل ذلك هو إرغام السياسة على أن تقف موقف الحياد من هذين القطبين ، فالعلم نفسه لا يريد الأذى ، والدين نفسه لا يستطع الأذى ، ولكن السياسة تريد وتستطيع الأذى ، ولذلك تتخذ من العلم وسيلة أحيانا ، ومن الدين وسيلة أحيانا أخرى.وإذا كفت السياسة عن استغلال الدين والعلم جميعا ، مضى رجال الدين فى حياتهم الدينية ، ورجال العلم فى حياتهم العلمية ، وانصرف السواد من الجمهور إلى حياته العملية المنتجة منتفعا بالدين فيما بينه وبين الله ، ومنتفعا بالعلم فى تدبير شئونه اليومية . هذا الوضع وحده هو الذى يعمق معنى الدين فى النفوس ، ويرسخ للعلم مكانته فى العقول . وما بين هذا وذاك تضطلع الجامعة بدورها ، منارة للحياة المدنية الحديثة ومقياس مستقبلها ، من حيث هى « معهد علمى يرى لنفسه الحرية المطلقة كلها فى الرأى ، ويرى لنفسه السيادة فيما يدرس وما ينشر ، لا يحده فى ذلك إلا القانون » . ولكن هناك فى مصر من يعرقل ذلك ، ومن ينكر الحرية ، فيما يقول طه حسين ، ومن يريد أن تستغل السياسة ما بين الدين والعلم من تعارض ، فتقرب الدولة رجال العلم حينا وتضطهد رجال الدين ، أو تقرّب رجال الدين حينا آخر وتضطهد رجال العلم ، وتحتمل فى سبيل ذلك من التبعات ما احتملته السياسة المسيحية حين كانت تشرد القسيسين وتهدر دماءهم لترضى رجال العلم ، أو العكس أيام محاكم التفتيش حين قربت الدولة رجال الدين واضطهدت رجال العلم .

ويذكر طه حسين ، فى سياق ذلك ، ما وقع من خلاف فى فهم مانص عليه دستور ٢٣ من أن الإسلام دين الدولة ، فقد رضيت الأقلية المسيحية وغير المسيحية بهذا النص ، ولم ترفيه على نفسها مضاضة أو خطرا . ولكن هذا النص نفسه تحول إلى مصدر فرقة بين المسلمين أنفسهم ، فهم لم يفهموه على وجه واحد ، ولم يتفقوا فى تحقيق النتائج التى يجب أن تترتب عليه . أما المستنيرون المدنيون من المسلمين فقد فهموا أن الدستور حين ينص على أن الإسلام دين الدولة فإنه لا يزيد على تقرير الواقع من أن رئيس الدولة فى مصر يجب أن يكون مسلما ، وأن شعائر الإسلام يجب أن تقام بعد صدور الدستور كما كانت تقام قبل صدوره . ولم يخطر لهؤلاء المستنيرين أن هذا النص سيكلف الحكومة واجبات جديدة ، أو أنه سيحدث فى الدولة نظما لم يكن لها بها عهد من قبل ، أو أنه يقضى على حرية الرأى والاعتقاد ، أو يهدد المساواة بين المسلم وغير المسلم فى الحقوق والواجبات . ولذلك لم يعارض،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المستنيرون فى هذا النص حين أعلنت لجنة الدستور أنها ستضعه فى الدستور . هم بعضهم بالاعتراض لأنه خشى أن يفهم النص على وجه آخر ، ولكن اللجنة طمأنته ومازالت به حتى وافق ، فالنص فيه إرضاء لعاطفة الأغلبية وطمأنة للشيوخ الذين لهم من يمثلهم فى اللجنة ، فهو لا يضر ولا يؤدى إلى خطر . ولكن الشيوخ فهموا النص فيهما آخر ، فيما يقول طه حسين ، فهموا أن الدولة يجب أن تكون إسلامية بالمعنى القديم ، وأنها ملزمة بتطبيق الحدود بمعناها الأول . وفهم بعضهم أن الدولة مكلفة بحكم الدستور بحماية الإسلام من كل ما يمسه ، وأنها مكلفة أن تضرب على أيدى الملحدين ، وتحول بينهم وبين الالحاد ، أو تحول بينهم وبين إعلان الإلحاد على أقل تقدير :

ومعنى ذلك أن الدولة مكلفة أن تمحو حرية الرأى محوا فى كل ما من شأنه أن يمس الإسلام من قريب أو بعيد ، سواء أصدر ذلك عن مسلم أو عن غير مسلم . ومعنى ذلك أن الدولة مكلفة بحكم الدستور أن تسمع ما يقوله الشيوخ فى هذا الباب . فإذا أعلن أحد رأيا أو ألف كتابا ، أو نشر فصلا ، أو اتخذ زيا ، ورأى الشيوخ فى هذا كله مخالفة للدين ونبهوا الحكومة إلى ذلك ، فعلى الحكومة بحكم الدستور أن تسمع لهم وتعاقب من يخالف الدين أو يمسه بالطرد أولا إن كان موظفا ، ثم بتقديمه إلى القضاء بعد ذلك ، بإعدام جسم الجريمة كما يقول رجال القانون على كل حال .

ويواجه طه حسين هذا الفهم للنص على أن الإسلام دين الدولة بما فهمه المستنيرون المسلمون من النص نفسه ، ويوضح كيف أن فهم بعض الشيوخ لهذا النص إنما هو سعى لأن يستبدل بسلطة القانون سلطة المؤسسة الدينية ، فيحولها إلى صورة أخرى من « محاكم تفتيش » تعلو على الدولة ، فينتهى الأمر إلى أن تتولى هى توجيه الدولة بدل أن تعمل الدولة نفسها على تحقيق مبدأ الفصل بين السلطات . وبعد أن ينتهى طه حسين من هذه المواجهة يعود فيؤكد أن النص فى الدستور على أن الإسلام دين الدولة قد فرّق بين المسلمين المصريين ، وأنشأ فى مصر قوة سياسية دينية منظمة « تؤيد الرجعية وتجر مصر جرا عنيفا إلى الوراء » . وانشأ فى مصر خاصة وفى الشرق الإسلامى عامة هذه المسألة التى لم تكن معروفة فى الشرق الإسلامى من قبل ، أثناء العصر الحديث ، وهى مسألة الخصومة الدينية السياسية بين العلم والدين ، تلك الخصومة التى تفضى إلى التخلف بدل التقدم ، وفرقة المسلمين الذين يكفر بعضهم البعض الآخر بدل وحدتهم التى تقوم على التسامح والمجادلة بالتى هى أحسن .

ويختتم طه حسين سلسلة مقالاته بأنه لامفرّ لنا من أن نعيش عصرنا ، وأن نتطلع إلى الأمام ، ونسير فى الطريق التى سلكها من سبقنا إلى التقدم ، وأن نستمتع من الحرية بمثل ما يستمتع به العالم المتقدم من حولنا . وإذا كان مدخلنا إلى العصر الحديث لهذا العالم هو العلم الحديث فإن علينا أن نتعلم احترام لوازم هذا العلم ، إذ لا يمكن لهذا العلم أن يعيش وأن يثمر إلا فى جو كله حرية وتسامح ، فنحن بين اثنتين : إما أن نؤثر الحياة وإذا فلا مندوحة عن الحرية ، وإما أن نؤثر الموت واذا فلنا أن نختار الجمود .

وإذا كان الاختيار الذى اختاره طه حسين هو الذى جعله واحدا من رواد التنوير العظام فإن هذا الاختيار هو الذى جعله يتحدث فى مقدمة كتابه « فى الأدب الجاهلى » الذى أصدره فى العام الذى نشر فيه مقالات « بين العلم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والدين » والذى أعلن فيه رئيس نيابة مصر قراره ، وهو عام ١٩٢٧،هو الذى جعله يتحدث عن ضرورة حرية البحث (العلمى) فى الجامعة وفى الحياة الثقافية كلها ، يعنى حرية البحث « التى يطمع فيها كل علم ناشىء ، ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة » ، وعن حرية الدارس الذى يدرس « فى حرية وشرف » لا يخشى « فى هذا الدرس أى سلطان » ، وعن حرية المؤرخين الذين لابد أن يكتبوا تاريخهم بعيدا عن ضغوط السياسة ، وفى ذلك تحديدا يقول :

« هب السلطة السياسية أخذت المؤرخين بأن يضعوا تاريخهم تحت تصرف السياسة ، فلا يكتبون ولا يدرسون إلا إذا كان فيما يكتبون أو يدرسون تأييدا للسلطة السياسية أو نحو ذلك من أنحاء تصرفها ، أليس المؤرخون جميعا ، إن كانوا خليقين بهذا الاسم ، يؤثرون أن يبيعوا الفول أو الكرات ، على أن يكونوا أدوات فى أيدى السياسة يفسدون لها العلم والأخلاق » .

ولقد كتب طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) ذلك كله ، وغيره ، ونشره عام ١٩٢٧ ، بعد أن قامت قيامة من أطلق هو عليهم اسم « الرجعية » ، فلم يتعرض له أحد بشىء ، ولم يجرؤ أحد على أن يصادر أو حتى يطالب بمصادرة مجلة « الحديث » التى نشر فيها مقالاته « بين العلم والدين » أو يطالب بإحالته إلى النيابة من جديد ، فقد أدرك الجميع أن الديار المصرية فيها رئيس نيابة مستنير فيه من اسمه نصيب هو محمد نور رئيس نيابة مصر المحروسة .

٤ ــ هامش رابع :

بعد ذلك بحوالى تسع سنوات ، تحديدا فى أغسطس عام ١٩٣٧ ، نشر الدكتور إسماعيل أدهم (١٩١١ ـ ١٩٤٠) العالم الرياضى والفيلسوف والناقد الأدبى اللامع فى مجلة « الإمام » مقالا مسهبا بعنوان « لماذا أنا ملحد ؟ » . وفى صدر المقال إشارة إلى أن إسماعيل أدهم كتبه على إثر مطالعة « عقيدة الألوهة » للدكتور أحمد زكى ابو شادى (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) . وكان أحمد زكى أبو شادى قد ألقى محاضر بعنوان « عقيدة الألوهة ـ مذهبى » ، ضمن أحاديث رمضان ١٣٥١ هـ لأعضاء ندوة الثقافة بالقاهرة ، وهى محاضرة تتناسب وشهر رمضان ، وتختتم بأبيات صوفية له يقول فيها :

ياكون انت مثالى
وفى حياتى حياتك
الست مرآة نفسى
وإننى مرآتك
ومن جمالك روحى
وملء روحى صفاتك
أراك سرا جميلا
تبثه آياتك

وفى هذه المحاضرة يوضح أبو شادى أن عقيدته تقوم على المزج بين الدين والعلم ، وأن روحه المتصوفة المتدينة التى تتغذى فى الوقت ذاته على العلم أميل إلى الإدماج بينهما، ويؤكد انه كلما تشرب الإسلام العلم ، وهذه طبيعته الأصلية ، ازداد نفعا وعظمة وتألقا وقوة على مسايرة القرون . ولايتردد أحمد زكى أبو شادى فى هذه المحاضرة (التى نشرها بعد ذلك) فى الوقوف عند ما يسميه « الأدب اللاديني » فيقول :

يصح أن نعد تسعة أعشار الأدب العالمى الحديث أدبا لادينيا ، ولكن هذا لا ينهض عذرا لإغفاله ، وإلا أصبحت لغتنا الشريفة من أفقر

اللغات فى الثقافة الحديثة ... نعم من أوجب الواجبات علينا نقل هذا الأدب إلى لغتنا لأنه رمز العصر الذى نعيش فيه، وما على رجال الدين الأعلام إلا الرد على الشبهات فيما لايرضيهم منه. وإنى إذ أدعو إلى حرية الكتابة والنشر لست بأى حال أتفق مع كل ما ينشر، ولكنى احترم عقيدة مواطنى وأرفض الحجر عليهم، كما أرفض أن يباح هذا الأدب بلغاته الأصلية لعارفيها من المصريين ويحرّم الاطلاع على ترجمتها العربية على غيرهم، ولوكانوا أكبر سنا وأنضج تفكيرا وأقوى نفوذا من الأولين!

إننا نتألم أشد الألم لوقف الحريات الدستورية الكاملة، ومع ذلك يوجد بين من يكون على الدستور من يدفعهم التعصب الدينى الأعمى أو سواه إلى الاستهانة بحرية العقيدة والفكر، مع أنه لا قيمة للدستور ولا للاستقلال إذا كان قرينهما امتهان الذهن الإنسانى. ومن كانت له مثل هذه العقلية الرجعية الجامدة أو هذا البله الفكرى، فهو أبعد من يصلح للائتمان على الحياة النيابية، وهى بريئة منه. وإذا كان الإسلام دين الدولة فليس معنى ذلك تدخله بأى حال فى الحياة الفكرية وفى حرية الرأى والعقيدة، إذ من الواجب علينا احترام عقائد غيرنا كيفما كانت، ماداموا لا ينتهكون حرمة الأخلاق والآداب، وأعتقد أن هذا يتفق وتقاليد الإسلام السمحة

والأزهر فى الوقت الحاضر يمتاز بأنه عش فسيح للرجعية، وقد ضج المصلحون بالشكوى منه، وشيوخه الأجلاء مستعدون للاستماع لكل دسيسة ومحاربة المفكرين بشتى الأساليب التى يمقتها الإسلام نفسه، ومنها الكيد للموظفين فى أعمالهم من وراء ستار لأنهم اعتادوا أن لا يردوا خائبين كلما تقدموا بالشكوى السرية ضد أى موظف. وهذه حالة من الفساد لا تطاق وقد كادت تخنق حرية الرأى فى مصر، كما كادت تقضى على الأخلاق الإسلامية نفسها. والشواهد على ذلك مع الأسف أكثر من أن تعد حتى فى أثناء قيام الدستور.

وبالطبع نشرت هذه الكلمات الغاضبة فى مجلات هذا الزمان، ولم يطالب أحد - حتى من علماء الأزهر الأجلاء - بمحاكمة الرجل، أو تقديم بلاغ فيه إلى النيابة، أو المطالبة بمصادرة المجلة التى نشرت هذه الكلمات، بل على العكس قام إسماعيل أدهم بعد أن قرأ نص محاضرة «عقيدة الألوهة - مذهبى» بكتابة مقاله «لماذا أنا ملحد؟» كما لو كان يرد على إعلان أحمد زكى أبو شادى لإيمانه الدينى الصوفى بإعلان إلحاده هو بفلسفته المادية. ويبدأ مقاله ببيتين لجميل صدقى الزهاوى هما:

لما جهلت من الطبيعة أمرها ... وأقمت نفسك فى مقام معلّل
أثبت ربا تبتغى حلاً به ... للمشكلات فكان أكبر مشكل

ويتحدث إسماعيل أدهم عن دراسته العلمية التى انتهت به إلى الإلحاد، رغم نشأته الدينية، ويعدد ماخضع إليه من تأثير، والجمعية التى قام بتأسيسها فى الآستانة بعنوان «جماعة نشر الإلحاد»، وأصدرت

مطبوعات متعددة ، ويحدد الأسباب التى دفعته إلى الإلحاد مركزا على الأسباب العلمية التى هى مزيج من الفلسفات المادية وبعض تصورات الرياضة البحتة ، ويختتم مقاله بأنه لايزال ثابتا على عقيدته الإلحادية ودعوته إلى نظريته القائمة على قانون الصدفة الشامل . ولم يكتف إسماعيل أدهم بنشر المقال فى مجلة « الإمام » بل طبعه فى كتيب وزع على الناس تعميما لفائدته فيما رأى .

وما إن نشر المقال والكتيب حتى تصدت له مجلة الأزهر ، فى الجزء السابع ، الصادر فى رجب ١٣٥٦ هـ - ١٩٣٧ م ، وذلك بدراسة كتبها محمد فريد وجدى (١٨٧٨ - ١٩٥٤) صاحب « دائرة معارف القرن العشرين » ، وكان أيامها رئيس تحرير مجلة الأزهر ومديرها ، وكان عنوان الدراسة « لماذا هو ملحد ؟ » . والدراسة كلها تفنيد لمذهب إسماعيل أدهم فى روية وتأن ، وحوار عقلانى يكشف عن المكانة الجليلة لمحمد فريد وجدى وقدرته على المناظرة لا الإرهاب . وكل ما كتبه محمد فريد وجدى يستحق أن نقرأه فى هذه الأيام ، وهو منشور فى المجلد الثالث من المجلدات الثلاثة القيمة التى أعدها أحمد الهوارى ونشرتها دار المعارف فى القاهرة منذ سنوات .

والحق أن المرء يشعر بالفخر بمناخ الحرية الذى كتب فيه إسماعيل أدهم مقاله ، فلم يسجن أوتصادر المجلة التى نشر فيها ، ولا سحب الكتيب الذى طبعه من الأسواق ، ولم يعاقب صاحب المجلة أو المطبعة أو الناشر بشىء . ومن الحق ، أيضا ، أن يشعر المسلم بالفخر والاعتزاز بمحمد فريد وجدى وما يمثله من نموذج راق للمفكر الدينى الذى يحاور بعلم ومعرفة ودراية ، ولا يخفى جهله باتهام غيره ، أو يستر ضعفه بإرهاب من يحاوره ، فالرجل يستخدم الحجة لا القمع ، ولا يلجأ إلى سلطة الشرطة بل إلى سلطة العقل ، ويبدأ حواره من حق مخالفه فى التعبير الحر عن رأيه مهما كان هذا الرأى . بعبارة أخرى ، تعيدنا دراسة محمد فريد وجدى إلى ذكريات الكبار من علماء الكلام الذين كان ما يحسنونه من كلام الدين فى وزن ما يتقنونه من كلام الفلسفة ، فاستطاعوا تأكيد مبادىء العدل والتوحيد ، وخدموا الإسلام بما يعجز عنه كل هؤلاء الذين يرهبون غيرهم باسم الإسلام . ولعل فى ذلك ما يكشف عن سبب تأليف محمد فريد وجدى لموسوعته العصرية « دائرة معارف القرن العشرين » .

ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن ما تنطوى عليه دراسة محمد فريد وجدى من احترام للدستور ولإسماعيل أدهم على السواء لا يقل عن احترامه لقارئه ، فالخطاب الحجاجى للدراسة يتوجه إلى عقل هذا القارىء فى المحل الأول ، ولا يستخدم الأقيسة الخطابية أو التخييلية بل الأقيسة البرهانية التى تعتمد على المحاجة بالدليل وعلى استقامة المقدمات وارتباط سلامة النتائج بمقدماتها . ونشر هذه الدراسة فى مجلة « الأزهر » يعنى أن دعوة المؤسسة التى يمثلها هذا الجامع لابد أن تكون الدعوة الحسنة والمجادلة بالتى هى أحسن ، حتى لمن يعلن إلحاده ، كحالة الدكتور إسماعيل أدهم . ويكفى أن نقرأ من دراسة محمد فريد وجدى افتتاحيتها التى تقول :

> إن انتشار العلوم الطبيعية ، وماتوا ضعت عليه الأمم المتمدنة من إطلاق حرية الكتابة والخطابة للمفكرين فى كل مجال من مجالات النشاط العقلى ، استدعت أن يتناول بعضهم البحث فى العقائد ، فنشأت معارك قلمية بين

المثيهين والنافين ، تمحصت بسببها حقائق ، وتبينت طرائق ، وآمن بها من آمن عن بينة ، والحد من ألحد على عهدته .

ونحن الآن فى مصر ، وفى بحبوحة الحكم الدستورى ، نسلك من عالم الكتاب والتفكير هذا المنهاج نفسه ، فلا نضيق به ذرعا ما دمنا نعتقد أننا على الحق المبين ، وأن الدليل معنا فى كل مجال نجول فيه . وأن هذا التسامح الذى يدعى أنه من ثمرات العصر الحاضر هو فى الحقيقة من نفحات الإسلام نفسه ، ظهر به آباؤنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله . فقد كان يجتمع المتباحثون فى مجلس واحد بين سنى ومعتزلى ومشبّه ودهرى الخ فيتجاذبون أطراف المسائل المعضلة ، فلم يزدد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة فى النفوس ، وعظمة فى القلوب ، وكرامة فى التاريخ .

هذه مقدمة نسوقها بين يدى نقد نشرع فيه لرسالة ترامت إلينا بعنوان « لماذا أنا ملحد » نشرها حضرة الدكتور إسماعيل أحمد أدهم فى مجلة الإمام الصادرة فى أغسطس ١٩٣٧ ثم أفردها فى كراسة تعميما للدعوة .

هذا عن محمد فريد وجدى ، أما أحمد زكى أبو شادى فقد تصدى للرد على إسماعيل أدهم بمقال عنوانه « لماذا أنا مؤمن ؟ » فى العدد اللاحق من مجلة « الإمام » (سبتمبر ١٩٣٧) . وقد قدم المحرر لرد أحمد زكى أبو شادى بقوله إن المجلة تنشر الرد « بحكم احترامنا حرية الرأى فى حدود القانون » لاعتقادها أن « الأدب هو المستفيد من وراء هذا النقاش » بغض النظر عن موافقة المجلة أو مخالفتها للآراء المعروضة . ولكن .. حرر لا يترك هذه المناسبة دون أن يعبر عن رأيه الخاص ، فيوضح أنه شخصيا لا يعتقد أن هناك جدوى عملية من مثل هذه البحوث ، وأن الأولى منها بالعناية « الشئون الاجتماعية والاقتصادية فى مملكة يعيش سوادها الأعظم فى حكم الهمل بسبب سوء أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية » .

ويعاود أبو شادى الكتابة فى الموضوع مرة أخرى ، فى العدد اللاحق من « الإمام » (نوفمبر ١٩٣٧) وذلك بعد أن أثار مقال إسماعيل أدهم ما أثار من كتابات مضادة ، فيشير إلى ما كتبه الشيخ محمد فريد وجدى بك رئيس تحرير مجلة الأزهر ومديرهاوموافقته على ما قال كل الموافقة . وفى الوقت نفسه يشير إلى ما كتبه الأستاذ الشيخ يوسف الدجوى عضو جماعة كبار العلماء ، ويصف ما كتبه الشيخ الدجوى على النحو التالى :

> إنه يمثل النقيض لأسلوب وجدى بك ولتناوله الموضوع ، مع فقدان أدب الكتابة والنقد فقدانا تاما اشتهر به معظم السادة المشايخ الذين يسيئون إلى الإسلام نفسه قبل منقوديهم بذلك التصرف العجيب . . . وعندنا أن الدين الحق لن تقوم له قائمة إلا بأمثال الأستاذ محمد فريد وجدى بك — وما أندرهم فى العالم الإسلامى — أولئك الذين يتبحرون فى اطلاعهم العصرى ويتجملون بمكارم الأخلاق ويعرفون معنى التسامح الفكرى وأدب المناقشة والإقناع .

٥ — حاشية أولى : —

لقد اعتدت أن أعاود قراءة ما كتبه محمد فريد وجدى ،

متأملاً ، قائلا لنفسى : هذا مفكر إسلامى جليل ، لا يجد حرجاً فى الرد على من يعلن إلحادة بأكثر من سبيل ، ويواجه هذا الإلحاد محترما صاحبه ، مؤمنا بحقوقه الدستورية ، فلا يتحدث عنه إلا بكلمة « حضرة » ، جادا لا هازلا ، ومحاورا لا مرهبا ، ومناقشا الحجة بالحجة . هذا المفكر الإسلامى واثق من عقيدته ، واثق من تمكنه فى الإقناع ، واثق من قدرات العقل على استمالة الجاحد والملحد والشاك ، مؤمن أن العقل حجة الله على خلقه ، وأن العقل طريق الإقناع والإيمان على السواء ، فكان حواره تأليفا للقلوب ، مجادلة بالتى هى أحسن .

هذا المفكر الديني يتحدث عن العلم فى عصره ، ويمضى نفسه فى إعداد موسوعة عن معارف القرن العشرين الذى يعيش فيه ، فلا يفتى ، بغير علم ، ويؤكد ضرورة أن يؤمن من يؤمن بالبينة وليس التقليد . ولا يخفى شعوره الفرح بعودة الدستور ، بعد احتجابه ، ويسعده أن أمته مصر تعيش « فى بحبوحة الحكم الدستورى » ، ويسلك فى الحوار مع الكتاب والمفكرين مسلك الدستور ، لا يضيق ذرعا بأحد ، ويعلن أن تسامحه من نفحات الإسلام نفسه ، وأن الحرية العقلية التى شهدها الماضى لم يزدد حيالها الدين إلا هيبة فى النفوس ، وعظمة فى القلوب ، وكرامة فى التاريخ .

وما ينبغى أن نفكر فيه حقا ، ونؤكده قولا ، بعد الهوامش السابقة ، هو أن كرامة هذه الأمة ، فى التاريخ ، قد أخذت فى الضياع حين ضاعت الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية ، وحين لم تبدأ من حيث انتهى إليه أمثال طه حسين وأحمد زكى أبو شادى ؛ وحين قمعنا العقل بالتقليد والشك بالتصديق ؛ وحين استبدلنا بأمثال الشيخ محمد عبده ومحمد فريد وجدى قوما آخرين ، فحق علينا القول : « أتستبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير » (٦١/البقرة)

بشير السباعي

محاكمة شارل بودلير

إذا ذكر اسم لوى بونابارت (نابوليون الثالث) ، المغامر الذى أقام الامبراطورية الثانية الفرنسية ، تذكرنا زوجته ، الامبراطورة أوجينى ، التى كانت لا ترتاح إلى إصرار ميرمييه على تعريفها بالأدب الفرنسى أو أى أدب آخر ، والتى كانت تسىء معاملة الكتاب والأدباء ، وهو ما كان يؤدى ، كثيراً ، إلى إحراج الامبراطور الذى رغم أن ميرمييه قد يئس من تثقيفه ـ كان يعتبر نفسه مثقفا ، بل واقدم ذات مرة على كتابة سيرة حياة يوليوس قيصر ، معتمداً ، بالطبع ، على مساعدة العارفين المباشرة ، وإن كانت الاستنتاجات الرئيسية التى توصل إليها بدائية وساذجة .

وإذا ذكر اسم شارل بودلير ، تذكرنا ديوانه الشهير ، أزهار الشر ، ونسينا ، غالباً ، أعماله الشعرية الأخرى وترجماته لأعمال ادجار بو وكتاباته عن ثيوفيل جوتييه وريتشارد ڤاجنر وتانهاوزر ورسائله ، على الرغم مما لهذه الأعمال والترجمات والكتابات والرسائل من أهمية استثنائية .

لكننا ، على أية حال ، لا نكتب هذه السطور للحديث عن كل هذه الأمور ، فهدفنا أكثر تواضعا : إننا نريد الحديث عن فضيحة !

والحال أن تاريخ الامبراطورية الثانية تاريخ حافل بالفضائح . وربما كانت أولى هذه الفضائح أن الدولة أخذت على عاتقها مهمة لعب دور كنيسة العصر الوسيط ، فتولت الدفاع عن « مكارم الأخلاق » ، ومحاربة « العيب » و« الهرطقة » بعد أن أنجزت مهمة تعريف كل هذه الأمور من زاوية مصالحها الدنيوية ، وحددت لـ « الرعية » واجباتها .

وبديهى أن الأدباء الفرنسيين كانوا جزءاً لا يتجزأ من « الرعية » (الرعاع) . ويجمع الدارسون لتاريخ الامبراطورية الثانية على أن الأدباء الفرنسيين المتجمعين

فى باريس كانوا يشكلون « بروليتاريا أدبية حقيقية » وكانوا يعاملون بالشكل الذى كانت الامبراطورية تعامل به كل المتضورين من الجوع : انها لا تستطيع ابادتهم لكنها تستطيع التضييق عليهم ، سعياً إلى درء الخطر الذى يمثلونه .

وهكذا وجدنا أن الصحف الفرنسية كانت تلفظ انفاسها بعد توجيه الانذار الثالث إليها وأن كل نسخة معروضة للبيع من أحد الكتب كان يتعين أولاً ختمها بختم رئيس قسم الشرطة وأن المؤلفات التى كانت لا تتمشى مع الروح الاتباعية ، السائدة كانت تمنع من التداول وإن لجنة الرقابة على الكتب كانت تحول دون صدور ما لاحصر له من الأعمال التى كانت ترى أنها « تجرح الأخلاق وتسىء إلى الدين ورجال الدين » ، وأن كثيراً من الأعمال المصرح بنشرها من جانب اللجنة المذكورة كانت تتعرض للملاحقات الصحفية ثم القضائية بتهمة « الإساءة إلى الشعور العام » . وهكذا اقتيد فلوبير وبودلير وبرودون وآخرون كثيرون إلى المحاكمة إثر تحريك دعاوى قضائية ضدهم من جانب حراس « مكارم الأخلاق »

كان ديوان « أزهار الشر » قد حصل على تصريح بالنشر من جانب لجنة الرقابة وخيل لبودلير ، لوهلة ، أن إدخاله أخلاق جزيرة ليسبوس اليونانية إلى الأدب ، لن يسبب له مشاكل ، لكن أوهامه سرعان ما تبددت ، فما فعله كان شيئاً جديداً تماماً لا يمكن أن يرتاح له المراءون من دعاة الاحتشام !

اما السهم المسموم الأول الذى وجه إليه فقد كان مقالاً نشره الصحفى جوستاف بوردان ..

لم يخلف بوردان غير كتيب وحيد ، كان قد كتبه عن الراقصة الشهيرة بوماريه ، التى كان قد أحبها فى وقت من الأوقات . لكن هذا الحب سرعان ما تحول إلى كراهية بعد أن نشأت بين بوماريه وبودلير علاقة غرامية .

وجاء صدور ديوان « أزهار الشر » ليشكل فرصة لبوردان للثأر من غريمه . وجرى التستر على هذا الدافع الخسيس بالحديث عن مساس بودلير بـ « مكارم الأخلاق » وخروجه على « الاحتشام » الواجب !

واتجه الآباء الكاثوليك المتشددون إلى تحريك دعوى قضائية ضد الشاعر الرجيم ، بينما التزم الليبراليون الصمت تجنباً للأذى ووجد الشاعر نفسه وحيداً أمام هيئة قضائية لا تقل كرهاً لـ « البروليتاريا الأدبية الباريسية » عن الامبراطور المدعى والامبراطورة المتكبرة .

وأعلنت الهيئة القضائية أن ديوان « أزهار الشر » ينتهك « مكارم الأخلاق » وأن الشاعر يستحق الحبس لمدة ثلاثة أشهر جزاءاً وفاقاً لما قدمت يداه !

وساعدت الحملة الصحفية على عزل الشاعر ، إلى حين ، فالرأى العام الفرنسى آنذاك كان مشبعاً بالرؤى المحافظة لكن الأزمنة تتغير ولا يصح ، فى نهاية الأمر ، إلا الصحيح . وكان الشاعر واثقاً من ذلك .

لقد ذهب مضطهدوه إلى مزبلة التاريخ ، أما « أزهار الشر » فقد كتب لها الخلود . وفى عام ١٩١٧ وحده ، وهو عيد من أعياد الحرية البروليتارية ، الأدبية وغير الأدبية ، نشر الديوان فى باريس ست مرات ، فهل نتعلم الدرس ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والموسيقى ايضا

كانت الموسيقى مثلها مثل الشعر والتصوير والنحت والرقص والعمارة والمسرح شكلا من أشكال التعبد والتعبير الدينى . وكانت لها فى هذا المجال أشكالها وقوانينها ، وأنصارها وأعداؤها .

وفى الألف الأولى قبل الميلاد كان المعبد اليهودى فى بيت المقدس يضم فرقة من المنشدين المحترفين وفرقة موسيقية من « اللاويين » ، كما كان يتبعه كونسرفاتوار يضم حوالى ثلاثمائة طالب .

وقد ورثت الكنيسة المسيحية كثيرا من ألحان المعابد اليهودية بالإضافة إلى ألحان أخرى انتقلت من تراث اليونان ومصر وسوريا .

وتتكون الطقوس الموسيقية للكنيسة المسيحية من القداس والصلوات ، أما القداس فيتألف من أجزاء ثابتة وأجزاء تتغير بتغير المناسبة . وأما الصلوات فهى ثمانى صلوات تبدأ من صلاة الصبح إلى صلاة النوم . ويعود الفضل إلى جريجورى الأول بابا روما فى أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع فى وضع أصول الموسيقى الدينية وتنظيم طقوسها ، وإليه ينسب الترتيل الجريجورى الذى سمى بالترتيل المرسل .

لكن الموسيقى وجدت أيضا من رجال الكنيسة المسيحية من يقف منها موقف التحرج والتحفظ ، كما فعل القديس كليمانس الاسكندرى الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى ، ويؤثر عنه قوله « إننا بحاجة إلى آلة واحدة هى كلمة العبادة الطيبة ، ولسنا بحاجة إلى العيدان ، ولا الطبول ولا المزامير ولا الأبواق » . وهذا هو الموقف الذى تبنته الكنائس الأرثوذكسية ، وذلك فى مجمع لاوديكيا (اللاذقية) الذى عقد سنة ٣٦٧ وتقرر فيه ألا تشترك الآلات الموسيقية فى القداس وأن يكون الإنشاد غناء صرفا .

وفى القرن الرابع عشر عندما أخذت التراتيل الكاثوليكية المحافظة تتأثر بروح عصر النهضة ، أصدر البابا يوحنا الثانى عشر قرارا شهيرا سنة ١٣٢٤ أدان فيه الألحان والأوزان الجديدة ، وطريقة التدوين ، والأزمنة السريعة ، والزخارف ، والسكتات وتعدد الأصوات ، والأنغام الدنيوية التى أوجدتها الدراسة « الحديثة » ، وحملها مسئولية تشتيت انتباه المصلين وتعريضهم لتأثيرات ضارة خطيرة .

وقد تأثرت الموسيقى الدينية الكاثوليكية بحركة الإصلاح البروتستانتية التى انفصلت عن كنيسة روما ، فتحرر الكورال البروتستانتى من التقاليد اللاتينية وتعرض لتأثير قوى من الأغانى الشعبية

الألمانية التى كان الموسيقيون البروتستانت يحتفظون بألحانها ويضعون بدلا من الكلمات الدنيوية أشعارا دينية .

***

اما فى الإسلام ، فلانستطيع أن نجد فى (القرآن) ، آية واحدة تتعرض بالتحريم المباشر للموسيقى والغناء ، لقد كنا لانزال بعد عند النبع الأول المشترك ، فلما بعدت الشقة ، انفسح الطريق امام المتأولين والفقهاء ؛ فإذا وقف أحد المتنورين عند الآية : **«إن انكر الأصوات لصوت الحمير»** (س لقمان — آية ١٩) ليرى فيها امتداحا للصوت الحسن ، أو عند الآية : **«يزيد فى الخلق مايشاء»** (س فاطر — آية ١) والآية **«قل من حرم زينة الله التى اخرج لعباده»** (س الأعراف — آية ٣) ، ليستدل بها على أن الزيادة والزينة تشتملان على الصوت الحسن ؛ أجابه أحد المتزمتين بالآية : «ومن الناس من يشترى لهو الحديث» (س لقمان — ٦) وغيرها من الآيات المشابهة ، لكى يستدل بها على أن الغناء هو المقصود بلهو الحديث .

ولم يحسم الحديث النبوى المشكلة ، ففيه مايمكن تخريجه على انه تحريم للموسيقى والغناء ، أو على الأقل كراهة لهما ، وفيه أيضا عكس ذلك تماما ، غير أن الفقهاء الأربعة الكبار أخذوا بالأحوط ، فانتهوا فى قضية (السّماع) إلى نتيجة واحدة فى خطها العام : **«ابو حنيفة»** كره الغناء وجعل سماعه من الذنوب ، و **«مالك»** نهى عنه ، و **«الشافعى»** ردّ شهادة من استكثر منه ، ولم يكن **«ابن حنبل»** بعيدا عن ذلك . وبدت المشكلة كما لو أنها لاتخرج عن الدائرة الفقهية الضيقة ، فلم نجد لها أثرا فى الحياة العامة ، إذ طالما كانت الحضارة مزدهرة والعقل منتصراً ، أمكن أن نجد الفقيه الذى يُحرم ، إلى جوار الفيلسوف الذى يُحلل ، ويؤلف فى علم الموسيقى ، إلى جوار الموسيقى والمغنى والمغنية فى كل مكان ، فضلا عن الصوفى الذى يردّ الشريعة بالحقيقة ، كما فعل **«الدارانى»** الذى رأى أن السماع لايجعل فى القب ماليس فيه ، و **«الهجويرى»** الذى تحدث عن المغزى الروحى للموسيقى ، و **«ذو النون»** الذى رأى أن السماع **(تاثير إلهى يحرك القلب لرؤية الله)** . كانت الساحة مليئة بكل هؤلاء من أنصار الفريقين ، فلما أذنت شمس الحضارة بمغيب ، امكن لأحدالباحثين فى العصر العثمانى أن يرى سماع الموسيقى خرقا للقانون ، وصناعة الموسيقى اعتداء على الدين ، والشغف بالموسيقى تجاوزاً للإيمان ، يرد المرء كافرا .

إن هناك من يريد أن يقف بنا عند هذه النقطة المظلمة من التاريخ ؛ وعند هذا الضرب المتزمت من التأويل ، لنصوص لم تكن قط حاسمة التحريم أو التحليل .

أدب الرفض فى الاتحاد السوفييتى

الساميزدات والتاميزدات

أصبح الكلام عن الساميزدات والتاميزدات كلاما فى التاريخ ، فقد ادى أدب الساميزدات والتاميزدات ، وهو أدب الرفض فى الاتحاد السوفييتى ،دوره فى تقويض النظام الشمولى ، بل فى تقويض الاتحاد السوفييتى نفسه ، وأصبح تراثا قوميا يتداول الآن بحرية . ورغم أن أدب الرفض السوفييتى موجود منذ أواسط الثلاثينيات فنحن لانتعرف عن إلا القليل ، والكتاب العربى الوحيد الذى عرف بالساميزدات والتاميزدات ، وهو كتاب الدكتور رمسيس عوض « ادباء روس منشقون » الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب لم يظهر إلا فى بداية هذا العام ، وهذا التعريف الذى نقدمه هنا بأدب الساميزدات والتاميزدات مأخوذ من هذا الكتاب .

الساميزدات كلمة روسية معناها النشر الذاتى ، دخلت قواميس اللغات الأوروبية منذ سنوات ، وقد آن الوقت لتدخل إلى اللغة العربية . ولا تنطوى كلمة الساميزدات بالضرورة على معنى الخطر أو القمع من جانب السلطة للكاتب أو الأديب . ورغم هذا فإن الكلمة أصبحت مقرونة بالضغط والاضطهاد الذى تلحقه السلطة بما يكتبه الكاتب ، الأمر الذى يضطره إلى ممارسة الساميزدات أو النشر الذاتى . ويبدو أن قانون العقوبات السوفييتى لم يكن يعتبر الساميزدات فى حد ذاتها نشاطا هداما أو ضارا بالدولة . ورغم هذا فإن أجهزة الأمن السوفيتية كانت تقف لها بالمرصاد وتسعى إلى انزال العقاب بكل من تسول له نفسه ممارستها . وعندما كان النشر الذاتى ينتقل من داخل البلاد إلى خارجها كان يتخذ له اسما آخر هو التاميزدات أى النشر خارج البلاد .

اشكال الساميزدات وانواعها :

وقد ظهر ادب الساميزدات فى الاتحاد السوفييتى فى صور وأشكال متنوعة . فهو احيانا مكتوب بخط اليد أو بالكربون او الآلة الكاتبة ، كما ان اصحابه يسجلونه أحيانا على الأشرطة والكاسيتات . فضلا عن تنوع موضوعاته فهو يضم الوثائق والمذكرات والذكريات إلى

جانب القصص والأشعار . وفى كثير من الأحيان لم يكن يعرف للساميزدات صاحب بل كان الناس يتناقلونها دون أن يعرفوا مصدرها وقد ظهر الكثير منها فى معسكرات العمل أو الاعتقال وفى زنزانات السجون ليروى قصص التعذيب التى تقشعر له الأبدان . وفى بعض الأحيان كان كتاب الساميزدات ينجحون فى تهريب مخطوطاتهم إلى الغرب الذى كان يقوم بترجمة بعضه إلى اللغات الأوروبية المختلفة وأحيانا يتولى نشره فى لغته الروسية الأصلية بهدف تهريبه مرة أخرى إلى داخل الاتحاد السوفييتى . ومن ثم يتضح لنا أن الساميزدات كانت سلاحا يستخدمه الغرب فى حربه ضد النظام السوفييتى .

والمنشقون السوفيت الذين كانوا يستخدمون الساميزدات شيع وفرق اشد ماتكون تنافرا وتناحرا واختلافا . فمنهم من يهاجم النظام السوفييتى على أساس دينى مثلما يفعل سولجنتسين ، ومنهم من يهاجمه لأنه لايكفل للإنسان الروسى حريته مثلما يفعل زاخاروف ومنهم من يدعو إلى استبداد الدولة بالأفراد مثلما يفعل الستالينيون الجدد أو يدعو إلى السلافية الجديدة أو الصهيونية أو الفاشية .

نشأة الساميزدات :

الساميزدات ـ وهو أسلوب المظلوم فى الاعتراض على القمع والاضطهاد ـ سلاح روسى قديم يرجع إلى عهد القياصرة . ومعنى هذا انه ليس من اختراع السوفييت المنشقين على النظام البلشفى . ففى عهد القيصرية وقبل أن يكون لماركس والماركسية أى وجود الف الشاعر انتيوك كانتمير (١٧٠٨ ـ ١٧٤٤) عددا من الهجائيات التى تسخر من جهل الأرستقراطية الروسية وشرورها . ورغم الخطر المفروض عليها فقد قيض لهذه الهجائيات الممنوعة أن تذيع سرا بين الروس وذلك قبل نشرها فى ترجمتها الفرنسية فى لندن عام ١٧٤٩ ، فى حين أن الكتاب لم ير طريقه إلى النشر باللغة الروسية فى روسيا نفسها إلا عام ١٧٦٢ ، أى بعد وفاة مؤلفها بزمن طويل . ومن الوثائق الثقافية الساميزداتية الهامة التى ظهرت فى عهد القيصرية ذلك الكتاب الذى ألفه راديشتشيف بعنوان « رحلة من سان بطرسبرج إلى موسكو » (١٧٩٠) . ونظرا للخطر الذى فرضته السلطات القيصرية على نشر هذا الكتاب فقد التجأ مؤلفه إلى طبعه بنفسه على آلة طباعة صغيرة داخل بيته ، واستطاع بامكانياته المحدودة طبع ستمائة نسخة . وما أن نما هذا إلى علم السلطات حتى ألقت القبض عليه وقامت بنفيه وأمرت الأمبراطورة كاترين بمصادرة جميع النسخ المطبوعة وتدميرها . غير أن بعض النسخ تسرب ، الأمر الذى انتهى بإعادة نسخة وتوزيعه سرا بنفس طريقة نسخ وتوزيع الساميزدات .

وهناك نماذج ساميزداتية أخرى كثيرة ظهرت فى عهد القياصرة مثل مسرحية جريبويدوف « الويل من الذكاء » (١٨٢٥) التى قرأها الروس وهى مازالت مخطوطا لم ير طريقه بعد إلى النشر . فضلا عن هجوم بوشكين الساخر اللاذع على طبقة الموظفين فى عهد القيصرية الذى انتشر سرا بين الناس انتشار النار فى الهشيم . وأيضا لم يكد الناقد المعروف بلنسكى ينتهى من خطابه المعروف إلى جوجول ومن هجومه الملتهب على نظام الرق وطبقة ملاك الأراضى حتى ذاع سرا بين الناس .

وقبل استيلاء البلاشفة على الحكم تفننوا فى استخدام سلاح الساميزدات حتى استطاعوا عن طريق منشوراتهم تحطيم النظام القيصرى . وبعد نجاح البلاشفة فى الاستيلاء على الحكم فى اكتوبر عام ١٩١٧ شهدت الساحة الروسية سماحة فكرية وحرية فى التعبير عن الرأى بسبب عدم قدرة النظام البلشفى الجديد على توطيد أركانه

واستمر الحال كذلك حتى تمكن البلاشفة من احكام قبضتهم على البلاد فى نهاية العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين ، الأمر الذى جل المعترضين والمنشقين على النظام الشيوعى يلجأون إلى اتباع نفس الأسلوب القديم الذى حاربوا به النظام القيصرى البائد . ولا شك أنه من سخرية الأقدار أن تتحول الساميزدات التى أتقن البلاشفة استخدامها للدعوة إلى النظام الشيوعى إلى سلاح استطاع المنشقون أن يشهروه فى وجه هذا النظام نفسه وأن يساهموا به فى تقويضه .

ويعطينا تروتسكى صورة دقيقة لمعنى الساميزدات حين يصف مصير الخطاب الذى كتبه عام ١٩٢٧ بعنوان « خطاب إلى المكتب المختص بتاريخ الحزب » والذى تعرض للقمع والمصادرة من جانب النظام الستالينى ، الأمر الذى اضطر تروتسكى إلى نشره سرا . يقول تروتسكى واصفا كيفية انتشار هذا الخطاب المحظور وكيفية تحوله من ساميزدات إلى تاميزدات أى من أدب محظور داخل حدود الاتحاد السوفيتى إلى أدب منشور خارج حدوده : « انتقل الخطاب فى الاتحاد السوفيتى من يد إلى يد ونسخت منه مئات من النسخ عن طريق اعادة كتابته على الآلة الكاتبة أو بخط اليد . واستطاع عدد محدود من النسخ التى غالبا ماكانت غير دقيقة أن تتسرب خارج البلاد حيث صدرت ترجمات له بلغات متعددة » .

وعندما قام ستالين بنفى تروتسكى خارج البلاد تولى تروتسكى بنفسه تحرير « نشره المعارضة » ، واصدارها باللغة الروسية فى منفاه .

وتضمنت هذه النشرة نموذجا للساميزدات ، فقد حوت بحثا جاءها بالبريد من داخل روسيا مهربا فى علبة كبريت ومكتوبا بحروف متناهية الصغر على أوراق لفائف السجائر . يقول الملحق الأدبى لجريدة التايمز اللندنية بتاريخ ٢٣ نوفمبر ١٩٧٣ أنه من المؤسف أن الغرب فى مبدأ الأمر لم يأخذ مأخذ الجد أدب الساميزدات والتاميزدات (أو الأدب المهرب من داخل الاتحاد السوفيتى والمنشور خارجها) . فلو أن الغرب تنبه إلى ما تنشره « نشرة المعارضة » فى الفترة بين ١٩٢٩ و١٩٣٢ لما وجد أية غرابة فى ممارسات ستالين البشعة المروعة التى كشف خروتشوف عنها فى الخمسينات .

وقد شهد الاتحاد السوفيتى ثلاث موجات من أدب الانشقاق المنشور سرا أولها تلك الموجة التى مهدت لمحاكمات التطهير بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٣٨ أو صاحبتها ، وهى المحاكمات التى أهلك فيها ستالين ألوفا من المنشقين الذين ينتمون إلى الحرس القديم من البلاشفة البارزين الذين لعبوا دورا واضحا فى اشعال نار الثورة الشيوعية وفى الحرب الأهلية التى أعقبتها . ولم تنجح سياسة القمع الستالينية ومحاكمات التطهير فى القضاء على معارضة بعض الأجنحة اليسارية . وليس هناك من يجهل مناوءة تروتسكى وبوخارين لستالين ونظامه . ويمكن القول أن سياسة القمع التى اتبعها ستالين أدت إلى أحياء المعارضة اليسارية الساعية إلى تصحيح مسار الثورة البلشفية والرجوع بها إلى الماركسية اللينينية الحقة .

أما الموجة الثانية من الساميزات فقد جاءت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ففى العقد الأخير من حكم ستالين وبالذات فى الفترة بين ١٩٤٥ و ١٩٥٣ ظهرت مجموعة جديدة من المناهضين للحكم الستالينى أخذت تمارس معارضتها سرا فى أوائل الأربعينات . وساعد على ظهور الموجة الثانية سهولة غزو الألمان للأراضى الروسية فى يونية عام ١٩٤١ . واستطاعت القوات النازية الحاق الهزائم النكراء بالجيش الأحمر : واتضح لستالين أن أعوانه من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العسكريين أمثال بودنى وفورشيلوف يفتقرون إلى الكفاءة العسكرية . وبسبب انكساره العسكرى المذل اضطر ستالين إلى الإفراج عن بعض معارضيه من السجون لأنهم كانوا أقدر من أعوانه على الذود عن البلاد وطرد الغزاة الألمان منها . وعهد ستالين إلى المفرج عنهم بمهمة التصدى لقوات الاحتلال وبمهام انتحارية فى مقاومة الغزو النازى . فكان ستالين بذلك يهدف إلى ضرب عصفورين بحجر واحد . فهو يرسل أعداءه السياسيين إلى حتفهم من ناحية ويستعين بهم فى طرد القوات النازية من ناحية أخرى . وقد استفاد هؤلاء من هذه الفرصة ، فقد حملوا معهم إلى الخارج ماكتبه زملاؤهم فى المعتقل فى نصوص أدبية وسياسية مناهضة للنظام . وتصور المذكرات التى كتبتها برجيت جرلاند عن سجن فوركيوتا فى الفترة بين عامى ١٩٤٨ و١٩٥٣ الأهوال التى شهدها هؤلاء المساجين . وهى مذكرات ذاعت سرا بعنوان « فوركيوتا ١٩٥٠ ـ ١٩٥٣ » . ومما لاشك فيه أن هذه الموجة الثانية أسهمت بدور فعال فى التمهيد للهجوم اللاحق الذى شنه خروتشوف على ستالين فى المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى عام ١٩٥٦ والذى كشف النقاب عن جرائم ستالين وفظاعاته .

أما الموجة الثالثة التى استمرت إلى عهد قريب فتتكون من جماعة المنشقين الروس الذين ظهروا بعد وفاة ستالين عام ١٩٥٣ . ولعل أول وثيقة سامزداتية فى هذه الفترة هى التى تضمنت دفاعا عن تروتسكى ضد هجوم النظام السوفيتى عليه . وهى بعنوان « من قتل تروتسكى ؟ » وتحمل توقيعا بحرفى ! . م . والجدير بالذكر أن أصابع الاتهام فى اغتيال تروتسكى تشير إلى جوزيف ستالين . وفى موجة الساميزدات الثالثة تجمع فريق يضم الآلاف من المنشقين الروس نحو عام ١٩٦٨ حول اثنين من المنشقين اسمهما جريجورنكو والكسى كوسترين تصديا للدفاع عن حقوق الإنسان وحقوق الشعوب فى الاستقلال . ومن ثم جاء اعتراضهم على سياسة القمع التى تتبعها بلادهم فى الداخل والخارج معا مثل غزو الكرملين لتشيكوسلوفاكيا .

وليس أدل على أن هذا الانشقاق ينبع من صفوف الشيوعين أنفسهم من أن كوسترين وجريجورنكو كانا من أعضاء الحزب الشيوعى الروسى . فضلا عن أن جريجورنكو كان واحدا من القادة العسكريين فى الجيش الأحمر . نادى كوسترين وجريجورنكو بضرورة نبذ السياسة الستالينية والعودة إلى اللينينية . وانضم إليهما ليونيد بليوتشى وهو رجل من أوكرانيا كرس حياته للدفاع عن حقوق الإنسان . وكذلك انضم إليهما بيوتر باكير وهو ابن جنرال فى الجيش الأحمر أعدمته السلطة البلشفية رميا بالرصاص فى محاكمات التطهير . وأخذت السلطات السوفيتية الابن بجريرة والده فزجت به فى غياهب السجون ومعسكرات الاعتقال لمدة سبعة عشر عاما ولم تفرج عنه إلا فى عام ١٩٥٤ أى بعد وفاة ستالين . وبعد إطلاق سراحه كرس هذا الابن حياته للدفاع عن الديمقراطية والحرية . واعترض على المحاولة التى بذلها البعض أثناء حكم برجنيف وكوسيجين لإعادة الاعتبار إلى ستالين وتبرئة ساحته فى نظر الشعب الروسى . ولكن السلطات السوفيتية وقفت له بالمرصاد فبدأت تمارس ضغطها عليه واضطهادها له فقدمته إلى المحاكمة فى سبتمبر ١٩٧٣ ، الأمر الذى اضطره إلى التوقف عن نشاطه . وعندما مات الكسى كوسترين اجتمع نفر من أتباعه ومريديه فى نوفمبر ١٩٦٨ للاحتفال بذكراه والقاء كلمات التأبين . ثم تولى جريجورنكو جمع هذه الخطب والكلمات . وتحولت ذكرى وفاة كوسترين من اجتماع للتأبين وتعداد مناقب الفقيد إلى مظاهرة احتجاج سياسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واسعة النطاق ، الأمر الذى استنفر رجال الأمن الذين القوا القبض على جريجورنكو وآخرين فى مايو عام ١٩٦٩ . واودعت السلطات جريجورنكو فى أحد المستشفيات العقلية . وفى عام ١٩٧٤ تحرك أنصاره للمطالبة بإطلاق سراحه . وكان بيوتر ياكير واحدا من أبرز المدافعين عنه . وبعد إلقاء القبض على جريجورنكو أنشأ ياكير جماعة الدفاع عن الحريات باسم « جماعة المبادأة » بهدف الدفاع عن حقوق الإنسان فى الاتحاد السوفيتى . وبطبيعة الحال تعرضت هذه الجماعة للضغط والنفى والسجن والتشريد .

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية تكونت جماعة يسارية سرية مناهضة من الشباب عرفت باسم « جماعة أعمال لينين الحقة » . وقد بدأت هذه الجماعة بين بعض شباب الجامعات الروسية مثل جامعات موسكو ولينينجراد وكييف وأوديسا . وهذه الجماعة نشأت بمعزل عن جيل البلاشفة القدامى . وكانت ظروف نشأة هذه الجماعة كما يلى : فى عام ١٩٤٨ اجتمع عدد من الشباب فى خمس جامعات روسية لمناقشة الشعار الذى روج له بوريس باسترناك فى كتاباته التى طال حظرها ومفاده أن العدالة الاجتماعية تتعارض مع الحرية الروحية . وبعد مناقشات مستفيضة انتهى الطلبة المجتمعون إلى رأى يتلخص فى أن النظام الجماعى يقضى على كل بارقة أمل فى حصول الإنسان على حريته الروحية . ومن ثم ذهب الطلبة إلى أن الحل لهذا التناقض ، يكمن فى لامركزية السلطة ، ونادى الطلبة بضرورة الثورة السياسية التى تهدف الى استبدال البيروقراطية السوفيتية بنظام ديموقراطى .

وعندما انفضح أمر « جماعة أعمال لينين الحقة » قامت السلطات بالانقضاض عليها وحكمت على المئات من أعضائها بالسجن مع الأشغال الشاقة لمدة خمسة وعشرين عاما . وفى السجون قابل هؤلاء الشبان غيرهم المعترضين الذين ينتمون إلى الأجيال الأكبر سنا . وهناك اختلط النزلاء الشبان الجدد بالنزلاء القدامى . وكان من الطبيعى أن يحتدم النقاش بينهم وأن يختلفوا فى وجهات النظر حول موضوع الحرب أو الثورة . أى أيهما أفضل من أجل التخلص نهائيا من الاستبداد الستالينى : قيام حرب حاسمة من الغرب وروسيا يندحر فيها النظام الستالينى ، أم إشعال نار الثورة ليس خارج الاتحاد السوفيتى ، بل داخله ايضا . وذهبت قلة من المعترضين إلى أن فى انتصار الغرب العسكرى على الشرق كسرا لشوكة ستالين وطغيانه . وقد دعا هذا الفريق بعد وفاة ستالين إلى التعايش السلمى بين مالنكوف وأيزنهاور . ويطلق على هذا الفريق « أنصار الولايات المتحدة » ولكن بعض الشباب رأى فى أى تقارب روسى أمريكى خطرا يتهدد حقوق الطبقة العاملة فى كل مكان . فالسوفييت لايقلون عن الأمريكان فى استعدادهم لاخماد روح الثورة فى أية بقعة من بقاع العالم .

وفى نفس الوقت الذى قامت فيه السلطات السوفيتية بتصفية جماعة أعمال لينين الحقة نشأت فى موسكو منظمة شبابية سرية أخرى تدين بالمذهب الماركسى ولكنها تفهمه على نحو فوضوى وسينديكالى . ورفعت هذه الجماعة الثانية شعار « سوفييت نعم ولكن لا للحرب الشيوعى» .

والجدير بالذكر أن محاكمات التطهير التى أجراها ستالين فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٣٨ تمخضت ايضا عن ظهور مجموعة أخرى من الشباب الشيوعى المتمرد تعرف باسم « جماعة لينين » ، استطاع البوليس السرى أن يكتشف أمرها ويحطمها عام ١٩٤٧ . هذه الجماعة أصدرت خطابا غفلا عن الإمضاء بعنوان « خطاب إلى ستالين » انتشر سرا فى الاتحاد السوفيتى ، ويبدو أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مؤلف الخطاب تلمس الأعذار لمحاكمات التطهير (١٩٣٦ ـ ١٩٣٨) بدعوى أن البلاد كانت تتعرض لعداوة النظام الرأسمالى من ناحية وهجمات الفاشية الشرسة عليها من ناحية أخرى . ولكن الأمر فى نظر صاحب الخطاب أصبح مختلفا بعد أن تغيرت الأحوال وخرجت روسيا مظفرة ومنتصرة فى الحرب العالمية الثانية . فضلا عن أن حدة عداوة العالم الرأسمالى تجاه الدولة السوفيتية قد خفت عن ذى قبل . ويرى صاحب هذا الخطاب السامزداتى أنه ليس هناك فى ظل الظروف الجديدة مايدعو إلى استمرار نفس السياسة القمعية القديمة التى انتهجها النظام السوفييتى .

وبعد وفاة ستالين ساهم لفيف من خيرة الأدباء الروس عام ١٩٥٦ فى إخراج مجلة لم يصدر منها سوى عددين قبل أن تتعرض للحظر والمصادرة . يقول سفرنسكى أن مايلفت النظر فى العدد الأول تلك القصائد التى نظمتها مارجريتا اليجر ونيكولاى زابولوتسكى الذى أمضى جانبا من حياته فى معسكرات الاعتقال الروسية والذى حددت السلطات السوفيتية اقامتة خارج موسكو بعد أن تم الإفراج عنه . وفيما بعد استطاع زابوتسكى أن يتجاوز ظروفه السيئة وأن ينشر ديوانا يتسم بالجدة والصدق فى التعبير . واستطاع نيكولاى زابولوتسكى أن يجمع فى شعره بين الغنائية والاهتمام بالسياسة . وبالإضافة إلى ذلك نشرت مجلة « موسكو الأدبية » فى عددها الأول قصيدة ألفها تفاردوفسكى بعنوان « صديق الطفولة » ، ويتضمن هذا العدد هجوما على الستاليّنية ظل مستمرا فى العدد الثانى والأخير من المجلة .

كان الشاعر الكسى سير كوف آنذاك ممثلا للقمع السلطوى فى عالم الأدب . ومن ثم فقد طالب بواد النهضة الروسية التى بدأت تلوح فى الأفق . يقول سير كوف فى هذا الشأن أن كثيرا من الأدباء السوفييت أخذوا ينطلقون على حل شعرهم ويبتعدون عن الواقعية الاشتراكية . وينحى سيركوف باللائمة على الافراط فى التسامح مع التجارب الجديدة فيقول أنه منذ بضعة أعوام سعى بعض الأدباء والفنانين أمثال ماير هولد وتيروف وبولجاكوف وبابل إلى المغالاة فى استحداث التجارب والتجديدات الأدبية والفنية التى استقبلتها السلطة بالحظر والرفض معا . أما السنوات الأخيرة فقد شاهدت إجراء للتجارب الجديدة دون ضابط أو رابط ، ومن ثم فقد ظهر بين الأدباء السوفييت اتجاه لتقديس بوريس باسترناك والاعلاء من شأن الشعراء الذين يحتذون حذوه واتجاه مماثل لاعتبار مارينا تسفتيفا أعظم شاعرة انجبتها روسيا فى القرن العشرين . وينحى سير كوف على هذين الاتجاهين بالملامة والتقريع . وامتد أذى هذا الشاعر السلطوى إلى كثير من الأدباء الموهوبين أمثال مارك سيشجلو ودادیستیف وكافرين وجرانين ، فضلا عن الكاتبين الهجائيين ألف وبتروف . ولكن الكسندر تفادوفسكى هاجم الشاعر سير كوف ، وحين مات تفادوفسكى طلبت عائلته من سير كوف ألا يحضر جنازته . ولكنه حضر الجنازة بالرغم من هذا ، فضلا عن أنه ألقى تأبينا للفقيد وبداه تمتدان نحو التابوت .

وفى نهاية الأمر أدركت السلطة أن سير كوف لايصلح لدور الرقيب بسبب افتقاره إلى الموهبة ، ومن ثم فإنها سعت إلى تجنيد بوريس باسترناك كى يقوم بهذه المهمة ، وبعد الهجوم الضارى الذى شنته السلطة على زوتشنكو واخماتوفا طرق بيت باسترناك رجل عسكرى ذو رتبة عالية فى ملابس مدنية وطلب إليه باسم الحكومة الاشتراك فى الهجوم على اخماتوفا بسبب ما أسماه بقصائدها غير الوطنية . واستنكر باسترناك هذا الأمر واحتج بقوله أنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يمكنه ان يهاجم اخماتوفا لأن وشائج الصداقة تربطه بها . وتضايق من ذلك المسئولون فى الحكومة فتوعد واحد منهم باسترناك متهما اياه بأنه ينظم شعرا يستغلق على الأفهام . واعترف باسترناك بصعوبة شعره وأضاف أن هذه التهمة ضده ليست جديدة فقد سبق أن وجهها تروتسكى إليه . وأوعزت الحكومة إلى عميلها سير كوف أن يتولى أمر باسترناك فكتب مقالا هاجم فيه باسترناك واتهمه بالإغراب والاغتراب معا .

وفى ٢٩ أغسطس ١٩٥٧ اقامت السلطة إتحاد الكتاب الفيدير إلى الروسى بهدف مقاومة الأدباء التقدميين الذين تزايد عددهم داخل تنظيم موسكو . وعينت السلطة فى هذا الاتحاد الجديد عددا كبيرا من مخبرى النظام الستالينى القديم وعملائه . واستهدفت بقبول هذا العدد الكبير من البيروقراطيين أبطال اى اثر للأدباء التقدميين .

« التحرير »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعرية الحلم

يبدأ إبراهيم عيسى روايته القصيرة المثيرة «العراق»، بإيقاع الصدمة.

ومن اللحظة الأولى يضعنا أمام «سر الخلق» أى أمام سرّ البداية : كابوس الخوف ، إطباق الرعب ، الوحدة المحيقة ، وهبوط القهر — من غير أدنى تبرير — وتمزيق الوجود الذى سوف نراه يتحول إلى تحطيم للعالم. كائنات غير مفسّرة قادمة من السماء توقع عقاباً مدمراً بذلك الراوى الذى يبوح لنا بروايته ، ولا يسمّى نفسه ولكنه يصف نفسه — فى الآخر — بوضوح كافٍ .

. والقادمون من السماء هم فى تصورى القادمون من أعلى ، فقط ، أى القادمون من مراكز السطوة والتحكم والأمر . وليس فيهم إيحاء دينى أو ميتافيزيقى ، بحال ، لأن الرواية كلها يُعوزها فعلاً هذا البُعد الكونى فهى رواية أرضية مهما كانت فانتازية .

يقول لنا الراوى بعد المشهد الكابوسى الأول الذى يستغرق الفقرة الأولى والفقرة الثانية والذى أعتبره مقدمة العمل أو تمهيداً له ، والذى سوف تتوالى بعده مشاهد كابوسية متلاحقة «وتركونى محطماً وحيداً» ، موصوماً بهزيمة مؤبدة . «وفى مفتتح الفقرة الثالثة من روايته ، على هذا النحو ، تلخيصٌ وافٍ أو تقطير لما تحمله الأحداث لنا ، بعد ذلك ، الترك أو النبذ ، التحطم ، الوحدة ، ووصمة الهزيمة .

الا اذا وجدنا فى المشهد الأخير من الرواية ماينافض هذا المفتتح ، ويعدله ، ويبرّره .

ليس هنا ثم «أحداث» بالمعنى المألوف ، بل تتابعٌ يُسيّره جماح منطلق .

وفى استعادة سريعة لمجرى السريبة فى الرواية أتبين ميلاداً جديداً ـ بعد موت مائة عام ، وظهور روح السخرية والدعابة التى تنقذ العمل من جدّية الكابوس وجهامته ، ثم تظهر «المرأة» — والمرأة دائما لا اسم لها — ثم قطعٌ مفاجىء على انقلاب عسكرى ، فإذا كان

* العراق ، ابراهيم عيس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢

مصطلح «القطع» هنا مستعاراً من لغة السينما فلان الفنّ القولى أو الكتابىّ هنا يمتزج والفن السينمائى فى ابتعاث قوىّ لفيلم «الخطايا» الذى يتقمص فيه الراوى شخصية عبد الحليم حافظ أمام نادية لطفى، يخرج من إهابه ويدخل فيه، كأنما يوجد فجوة أخرى للوهم أو التخييل فى داخل الفانتازيا أى شطح التهاويل التى تتخلل العمل كلّ، وسوف يعود الراوى إلى هذه التقنية مع فيلم آخر يُحل فيه فاتن حمامة — هذه المرّة — محلّ حبيبة مفقودة.

فى الفقرة السادسة نجد مايسميه الراوى «الفراغ الملىء» ثم عاصفة الخماسين، وهنا يظهر رجل، ثم دميّة جنسية حيّة ومشهد شبقىّ عارٍ وواضح — كأنما هو تأكيد لتيمة أو موضوعة الآلية — وخاصة فى الحب وفى الجسد — وانحسار كل دفء إنسانى عن الحب. ولعلنا نلاحظ أننا هنا بالضبط فى الفقرة التى تقع فى قلب الرواية كلها، بأكثر من معنى.

ويستمر الاحتجاج المتصل على الآلية التى تسود الحياة، وعلى الجمود الذى تتصلب وتتشيأ به الكائنات، واذا نحن فى نفق تنخلع فيه رأس الراوى، وينكسر عنقه.

ولكن الكابوس الصاحى، المروىّ بلغة تقريرية بحتة، يستمر وإذا نحن فى غمار مشهد عربدة شبقية تسقط فيه الجياد العربية البيضاء الأصيلة، وتسقط الأحلام القديمة البريئة، وتعود العربدة المشتطة الميكانيكية التى لا علاقة لها، بالمرة، بالعربدة الديونيزيّة المليئة بمعانى الخصوبة، كل جموح شبقىّ فى هذه الرواية هو جموح قاحل مجدب ومضاد للخصوبة بل للحياة نفسها، تمتهن الشعارات النبيلة فى قسوة ساخرة ومريرة حتى لتوشك أن تهزم نفسها وتُحبط غرضها، سخرية من الذات ومن الرومانسية القديمة (التى لعلها تستحق هذه السخرية فعلاً).

واذا كانت عملية التعرية الأنثوية الجماعية فى هذه الفقرة (٨) هى فى النهاية تعرية للرومانسية، فإننى لست مع انصار مايُسمى «بالحب الجميل» لا لأنه حبٌ جميل، بالعكس تماماً، لأنه لم يكن قط «جميلا» بل كان فى حقيقة الأمر مسرف الحلاوة والسكريّة ومن ثم فهو طفلٌ وزائف العذرية.

ولكن ردّ الفعل فى عملية التعرية هو على الطرف الآخر شديد الخشونة، بل يصل أحياناً إلى مجرد البذاءة. ولست بالطبع ابحث فى الفن عن وسط ذهبى معتدل معقول وعاقل، لعل هذا ضد الفنّ، بل اريد أن أبحث عن صدق يجمع بين النقائض دون أن يسقط فى هوة أى منها.

وبمزاد بيع الأجسام — فهى ليست أكثر من بضاعة مبذولة — تنتهى هذه الفقرة وتسير الرواية سريعاً نحو نهايتها التى نجد فيها المرأة ذات العشرين الف وجه تمارس عملية زواقٍ وتجميل اصطناعية متكلفة، ونعود إلى تقنية تداخل الرواية بالسينما وتراكب تخييل الشاشة البيضاء بفانتازيا الرواية من ناحية ونتوء مشاهد الواقع الجاف من ناحية أخرى.

وتنتهى الرواية بنغمة كريشيندو رائعة وقوية وفعالة، مشهد تحول الراوى إلى قرص مضادٍ حيوى تبتلعه المرأة — التى هى فى تقديرى مسخ للحبيبة المفقودة — وانتقامٌ منها فى الوقت نفسه بفعل الرواية نفسه — والغرق، غرق القرص الراوى فى داخل جسمها، بينما هو يرى جسدها المشوق الحليبى البشرة مرسوم التفاصيل

كيف ؟ أليس فى هذا الجمع بين الداخل والخارج نوعٌ من الاعتساف ؟

أهو خلط غير منتبهٍ إليه ، أم هو تجميع ، من غير محاولة للإيهام ، بين قطبين متضادين ؟ الداخل والخارج ، على أسلوب بريخت الذى يرفض أن يَدَعَكَ مخدوعاً — على نحو ما ، بالاندماج الكامل فى عملية الإيهام الفنى ، بل ينخسك — لكى يوقظك — حتى ترى ، وتفكر ، بإيجابيةٍ ومشاركةٍ منك ، ولاتنساق بسلبيةٍ مستنيمة .

مشهد الفرق فى داخل الجسم ليس غريباً تماماً عن الأدب الفانتازىّ ، ولكن وظيفته هنا هو استمرار لتيمة الرواية كلها : الآليّة وسلعيّة المرأة مقابل عضويتها البحتة ووظيفيّتها الخام كلاهما نفْى فظّ لرومانسية مُهدرة ومفتقدة ، يلهمها حنين مكبوت ولاجدوى فيه لحلم الحب الرومانسى الضائع وتأتى مصداقية هذا الافتراض من مشهد كابوسىّ مقلوب لمشهد الشرفة بين رميو وجوليت ، وإلى أن نصل إلى الرحم نمر بمشاهد بصريّة سينمائية جداً فى داخل عضوية جسم المرأة المكبّر ألف ألف مرة ، بكاميرا مقرّبة ، مجهرية . تذكرّنا قليلاً بفيلم آخر (هل هو «حدوتة مصرية» ؟) فمن الواضح أن هذه الكتابة تخترقها السينما ، تتخللها وتخامرها وتقطعها بتقنيات سينمائية .

ولكن رواية هذه المشاهد تأتى فى مجابهة قرص المضاد الحيوىّ (المتكلم بضمير الانا) مع جيوش الكرات البيضاء وهى مواجهة تتخذ تقنية استلهام التراث بلغة توحى بالسير الشعبية دون أن تتلبسها تماماً .

والمشهد الأخير الفعّال والمدهش فى قُوّته وصدمته هو مشهد الميلاد الثانى للراوى ، ناضجاً ، مجرَّبا ومجرِّبا ، محنَّكا وصاحياً ورَجُلاً فى النهاية من رحم هذه المرأة الحبيبة التى يوحى النص أنها قد ضاعت أخيراً ، فقد مرّ الراوى إذن باختبار طفولته العاطفية ، وبدأ يخطو إلى عتبة الرجولة بعد أن لفظته الحبيبة القديمة من رحمها .

* * *

وهو مشهد مُلهم بواقعيّة أرضية وعضوية وحسية هى اللحن الضدّى — أو الكونترابنطى — لجموح الفانتازيا المحلّقة وشطحاتها الهفافة .

فهل من دلالاته النهائية صدمة سقوط الرومانسية على شكل صدمة سقوط الرجل من رحم الحبيبة ، مولودا ناضجا ، ووقوعه على خشونة أرض الواقع وجفافها ؟

إنه فى النهاية مازال وحده ! لا أحد يهتم به ، لا أحد ينظر إليه ، بل لا أحد يراه

أليست هذه الوحدة هى إدراك النضج ، وعبور المحنة من المراهقه إلى الرجولة ؟

إنه يولد عارياً تماماً . أليس هذا العرى الأخير هو الكشف المعرفة ؟

* * *

لم أكن أنوى هنا أن أسرد حكاية الرواية ، فليس فى هذا كبير غناء ، إن كانت فيه جدوى على الإطلاق ، ولكنها استعادة تأويلية ممكنة (من بين ممكنات أخرى) لعل فيها مداخل إلى فهم هذه الرواية المتفردة فهماً أعمق ، أو إلى تذوقها وتقييمها .

* * *

هذه فانتازيا تجريدية تعتمد الشطح فى تهاويل التخييل كما تعتمد التلخيص الموحى والتفصيلى أحياناً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمظاهر الواقع وجوامده .

وهى فانتازيا تنتمى إلى هذا الكاتب الشاب وحده انتماء لايشارك فيه أحدٌ من أسلاف الفانتازيا الكبار . ومن غير أن نضع مقارنات فى التقييم ، أشير فقط إلى فانتازيا كافكا التى تضفى على تهاويل الخيال ومسوخه مسحة واقعية وتكسبها رقائق تفصيلية ، بنبرة هادئة ضاحية تُحيل التهاويل إلى وقائع كأنها يومية وأرضية ولا هى فانتازيا بورخيز التى تختلق الواقع الروائى اختلاقاً تصنعه من نسيج مخلوقات وهمية وحقائق تقريرية لم تحدث قط ــ وهى أقوى فعلاً وأثراً من كل وقائع التاريخ ، ولا فانتازيا واقعية ماركيز السحرية وأضرابه التى يشتط فيها الواقع المرئى فجأة إلى خيال رمزى وشعرى .

هنا فانتازيا تستلهم روح العصر أو تتصل بها اتصالاً وثيقاً . اعنى أن هذه الفانتازيا تتصف ــ على الأقل ــ بأمرين :

الأول : هو الأساطير المعاصرة المصنوعة التى تتمثل فى «الرسوم المتحركة» أو «شرائط الرسوم» سواء كان ذلك فى السينما ــ فى أفلام الكارتون ، كأننا هنا نشهد والت ديزنى مجرداً من كل طفوليته ، وكابوسيًا وعنيفاً معربداً فى شطحه الآلى .

أما الأمر الثانى : فهو حضور الدُمى ، مايشبه الروبوت الذى يتكلم ويتحرك كأنه إنسان آلى ، صناعى .

ومن ثم فإن الفنّ القولى هنا ــ أى الكتابة ــ يتصل اتصالاً أساسياً بظواهر غير قولية وغير أدبية . وليس هذا مجرد استعارة أو إدخال مُقحم لهذه الظواهر بل هو تمازج حميم .

وفى هذا تكمن فرادة هذه الرواية ــ مهما شابها من عطب هنا أو هناك ـ أى فى أنها نموذج قـوى لما أُسميه الكتابة عبر النوعية التى تتمثل منجزات الفنون الأخرى غير الأدبية ــ كما تتمثل الانواع الأدبية الأخرى من شِعْر ومسرح تستوعب منجزات هذه الفنون وتتوحّد بها ، لكىْ تغدو نوعاً جديداً من الأنواع الأدبية .

وعلى وجازة هذه الرواية ــ وقد تكون الوجازة ميزة ــ فإنها تصنع رؤيا مستقبلية تعلن سقوط العالم الذى عرفناه ، أو تحطّمه .

وفى هذه الفانتازيا ــ التى تخامرها واقعية تحتية ان صح التعبير ، بل تنقّطها مشاهد مغرقة أو مفرطة الواقعية فى جمود تفصيليتها وحياديتها ورصد مظاهرها بعين باردة ولاقطة ، فإن الدلالة الكامنة هى انهيار ــ أو دحض ــ الحب . وهى الدلالة التى تتخذ مظهراً محورياً وسافراً فى ممارسة الحب بين الأشقر أمريكىّ الشكل وبين الدمية (أو شبيهة الحبيبة) .

وعن انهيار أو دحض الحب يتأتى انهيار العالم وتشظّيه ، بل تحطم جسم الراوى ــ اللابطل ، حتى ميلاده الثانى ، ومايتخلل ذلك من رؤى هذائية كابوسية تذكّر برؤيا الأبوكاليبس أى القيامة أو يوم ينفخ فى الصُور .

ولكن دعنا لاننسى أن انهيار أو دحض الحب فى «العراة» هو إنكار وإسقاط للحب ــ وللحلم الرومانسىّ «الجميل» على مستوى أول فقط ولكنه تأكيد مقلوب للايمان بالحب ــ او بالعشق ــ وحنين مستبدّ له ، على المستوى المضمر أو الكامن أى على المستوى الأحقّ .

فالكاتب ليس عدمياً ، ولاعبثياً ، على الرغم مما قد يبدو ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنه فى صميمه مازال رومانسياً ــ وإن كانت رومانسيته ممرورة ومحبطة ــ وفى نهاية الأمر فإن المواقف والمشاهد التى نراها ونحياها فى قلب واقع العالم اليوم أشد ايجاعاً ومضضا وغرائبية من أى عمل فانتازى .

***

لامفرّ ن تناول الأسلوب ، واللغة ، فى هذه الرواية ، لأنها بالفعل تُعنى بهما عناية خاصة .

ومن البدهى ــ ونافل القول ــ أن الأسلوب من صميم الرؤية ، ولاتفرقة ممكنةً بينها .

لغةُ «العراة» عصبية ، مفككة ، وفيها نأى بنفسها عن الغوص إلى أعماق داخلية واستكناه الخفىّ من فوران العالم النفسىّ الداخلى . لأن الكوابيس والهذاءات هنا متجسمّة فى الخارج ، أو متموضعة فى واقع متخيَّل بل شطَّ به الخيال .

وهى اللغة المُثْلى ــ أو على الأقل الأكثر اتساقاً ــ مع عالم آلى يتهاوى .

آلية هذا الأسلوب ــ فى مواضع ــ كأنها إنذار بـآلية العالم الذى جاء أو القادم وشيكاً ، وهى فى الوقت نفسه إدانة لها .

ولكن « الشـاعـريـة » المسـرفـة ، والتشبيهـات أو المجازات التى تبدو كأنها متعًملة او مصنوعـة صنعاً تبدو فى مواضع نتوءات حقيقية تكشط انسيابية اللغة عامة وتوقف مجرى إيقاعاتها السريعة .

ولنأخذ بضع امثلة على ما أسمية «سَرَف الشَّعْرنة» ، منها «كان دود القز صنع من انفاس شرنقتة ، مبطِطاً على مساحة من بيض الأوز المتكسر (ص ٥٥) ومنها قوله :

«بقايا ماكولات الريح فى إفطارها الأول يعنى مابقى من عصف الريح ! ص ٧٦

أو «إنكشف لهم قلبى فبصقوا فيه ماء مغليّا ودخانا كثيفاً» ص ٥٧

أو «تحسست كفّاى .. طعم الفراش» ص ٦٢

أو «حشرجة صقر ميت على كتفى» ص ٥٧

أو «نور كهربائى مخنَّث مولود سفاحاً فى حلكة الظلام الجاثم» فى أول صفحة فى الرواية .

أو «تفككت مربعات القيم المتداخلة واعيد تركيبا منزلقات الفؤاد» ص ٥٩

قد تُغتفر هذه الإغرقات فى الشاعرية ، أو لاتغتفر ــ أن كان ثمت مجال للغفران أو غيره هنا ولكن لاشك عندى انه ممايحسب للكاتب طواعية لغته ، ورقةُ شاعريتها مواضع ، وبراعة استخدام التعبيرات الشعبية التى تكْسِب النصّ الروائى حيوية وتدفقاً وقرباً آلى القلوب «خلاص ، لا أريد أن أكلم واحدة منكن» أو «ماشى، انتم أحرار» أو «التقطت أنفاسى بالعافية» ، وهو فى هذا يخطو خطوة واثقة فى طريق شقَّه على حيطة وتحسّب الكاتب العظيم شبه المنسىّ ابراهيم عبد القادر المازنى ، عينه ظلت طول الوقت على سلامة المفردة الشعبية ونسبها الصحيح للفصحى أو أستاذنا الكبير يحيى حقى الذى لم يتردد فى دعوة المفردة العامية البحت ، عريقة المحتد فى شعبيتها مع، عاميتها ، لكى ينسجها فى لحمه لغته المتفرده وسداها ، نسجاً حميماً ؛ وأظنني قد ،لحت خطوات فى هذا السبيل نفسه .

وليست المفردات أو التراكيب العامية أو الشعبية عندما تأخذ مكانها الحق ــ ومكانتها ــ فى العمل الفنى مجرد حيلة شكلانية أو حذق فقط ، بل هى دائماً مرتبطة ــ كما

هو بدهيّ بما يحمله النص من طاقة دلاليّة ، بمعنى ، أو بمضمون ؛ وهي هنا قيام قطبين في رؤية الرواية للعالم : قطبٌ هو إلى الأرضية والواقع اليومي وجفائه أقرب ، وقطبٌ أدخل في فلك الشاعرية والرومانسية المفتقدة المهدورة ، قطبٌ إذن لا ابتعاث له إلا بلغة الشارع — مع غناها وتفردها ، وقطب آخر فيه فُسحةٌ لفصحى رقيقةٍ أحياناً وغنائية مرهفة .

ومصداقاً لهذه الرؤية نجد على طول الرواية وعرضها — تبادلاً وترادفاً بين فقرة شاعرية محلّقة وفقرة تُرص فيها مظاهر جوامد الواقع الخارجي ، ولننـر إلى صفحة ٥٩ على سبيل المثال حيث نجد وصفاً دقيقاً «للغرفة التي فيها المقعد عن يميني فوقه شريط المضاد الحيوي وورق قديم وكوب فارغ والباب معلقة «خلفه ملابسي المبعثرة ، وأمامي رفان من مكتبه تحتوي عدداً من دواوين محمود درويش ومجموعة كتب من آثار الفراعنة ومستطيل خشبي صغير يضم شرائط الأغاني وأريكة فراشها أحمر خافت منقوش وذراعاها من خشب مزوق مضلع ثم صوان ضخم إلى آخره إلى آخره وبعدها مباشرة : النوافذ مغلقة والضوء معتقل في الخارج عن الدخول / وتحجرت داخلي دماء / وتفككت مربعات القيم المتداخلة وأعيد تركيب منزلقات الفؤاد .. إلى آخره إلى آخره . وليس هذا بمثال وحيد بل هو نسق — حتى ليوشك أن يكون نمطاً — لتقنية أسلوبية هي في صميمها وشايةٌ بقيمة دلالية ثابتة هي قيمة الصعود ثم الهبوط في حركة متصلة تكوّن عصب الرواية .

هذه الحركة تترجم عن نفسها أيضاً في تعاقب الفقرات وتعاقب الجمل عنده على نغمية دقات آلية تقريباً : «كانت الشوارع ملآنة بالخلاء .. في فراغ مكثف في جوانب الأمكنة ، بين المنعطفات ، داخل الزوايا ، على الجدران ، فوق الشرفات ، خارج النوافذ ، أعتاب البنـايات لا مركبات ولاسيارات لابشر ، لاناس » وهكذا .

ومن تقنيات الرواية — ودلالاتها — استخدام أسلوب الهامش الذي يأتي بين الأقواس ، لكسر الاندماج ، وإنزال القارىء من علٍ ، ونخْسه بتعليق او تعديل أو ملاحظة لكي يصحو ويفيق من وهم الانسياب مع التهاويل ، وليس أسلوب التحييد او التغريب هنا بريختياً بحتاً — فلدينا في هذا المجال أعراق تليدة من التراث — ولكنه يتسق أساساً مع سياق السلّم الموسيقيّ الذي اعتمده الكاتب — الشاعر صعوداً وهبوطاً ، كما أسلفت .

وعلى هذا النسق أيضاً يتخذ الكاتب لغة الحلم مرة — «وجدت نفس أجلس على مقعد مثبت في أرض عربة قطار بضاعة يسير .. إلى مالا نهاية الكون .. «(ص ٨٥) كما يتخذ بعد ذلك مباشرة لُغة الكارتون السينمائي بشطط خطوطه الحادة : «عنقي ينكسر ويتحرك ، ينتزع من مكمنه ، من كتفي ، عنقي يذهب عني كأي مشهدٍ هزلي نراه في كابوس خاطف — وأضيف من عندي «كابوس هزلي سينمائي خاطف» — الرأس المنتزعة الملقاة على أرض العربة لم تسفر عن موتٍ إطلاقاً أنا يقيناً أعيش ..» وهكذا .

في الرواية بضع هنات — أو أخطاء لغوية صريحة وليست من قبيل تطويع اللغة فنياً أو إعادة تركيب سياقاتها فهذا مشروع بل قد يكون أحياناً ضرورياً (ولينظر الكاتب صفحة ٨٣ أو ٨٧ أو ١٠٦) فإذا كان اندفاع اللغة وتدفقها من ميزات عمله ، فلعل هذا الاندفاع لايفضي به إلى التردي في الخطأ — الذي هو غير

دال بل معوّق أيضاً ، لكن السيل العارم لايخلو فى الغالب من حُطام قليلٍ .

* * *

وماذا عن شخصيات هذه الرواية ، أو شخوصها ؟

واضحٌ من الوهلة الأولى — وربما كان حتمياً — أن هذه الرواية تخلو تماماً من الشخصيات ، شأنها فى ذلك شأن هذا النوع كله من الأعمال التى تتجاوز حدود النوع أو الجنس الأدبى المكّرس المألوف .

الا شخصية متضمَّنة ولكن مسيطرة لانعرف الرواية إلا من خلالها وبصوتها وحده ، هى شخصية هذا الراوى الذى لا اسم له والذى يكاد يتطابق مع الكاتب .

مامن شخصية هنا مكتملة بالمعنى البلزاكى أو المحفوظى ، وما من شخصية مرسومة بثلاثة أبعاد : طولاً وعمقاً وتجسيماً ، نفسياً واجتماعياً وفكرياً من داخل الشخصية ، مامن شخصية مبرَّرة ومفسَّرة على النحو الذى نعرفه فى الحساسية التقليدية كلها — إنما التبرير هنا يأتى من موقعها ووظيفتها ودلالتها فى العمل الفنى نفسه لا فى تعقب تشريحها النفسى أو الفكرى أو الاجتماعى ورَصْد علاقاتها المُحاكى كما يجرى التقليد الراوئى العتيد .

هى اذن تجريدات — مُفصحة ، دالة ؛ أو شفرات ، أو إشارات ليست موجودة بذاتها أو لذاتها — فى معنىً من المعانى — وليست مبتغاة لإدخال السرور واللذة على قلب القارىء — أو الكاتب — بل هى بالحتم موجودة لتكون مقوّماً من مقومات العملية السردية — بأخص معانى السردية — الروائية (أعنى أن السردية هنا ليست حكاية أحداث أو سرد حدّوته ، بل هى تشكيل درامىّ قد يكون تسلسله ونموّه وتصاعده وحركته كلها مستترة فى مستوىً مضمر ولكنه قائم بقوة .

«الشخصية» — إن صح إطلاق التسمية عليها — الأولى ، بعد الراوى ، هنا هى المرأة ، غير المسمّاة ، الماثلة بحضور طاغٍ فى العمل كله ، والتى تتخذ عدة أقنعة ، وعدة تُجليات ، لكنها واحدة ، وهى تنويعٌ ناضج ومتمكنٌ — أو عدة تنويعات على لحن أساسىّ واحد — من تلك الحبيبة التى لم يكن من الممكن وصفها ولا تسميتها .

وهى «قادمة من هناك» تسير من عمق البحر .. كان جسدها عارياً تماماً ، كما فكرت أمها أن تلدها ، فى لون الشاى بالحليب يلمع جلدها فى نور الشمس (جاءت الشمس منذ فترة) حتى هنا — عند التجلى الأول للمرأة لايدعك الراوى حتى تسرقك سكين السرد المنساب ، بل يُصحّيك بنفزة ملاحظته التقريرية بين قوسين (جاءت الشمس منذ فترة) .

وهى هنا — ودائماً — موصوفة بقدر من الدقة والوضوح والتعرية يشارف البذاءة العلمية أو الاكلينيكية ، ولكن تتخللها لمحاتٌ من الرؤية الشعرية الرقراقة : «جسدها ناحل رغم ترهل أسفل البطن وثقل يتسع فى مؤخرتها ، وهناك زغب شعر عند ركبتيها وفى بطن ساقها .. حاجباها دقيقان (شرطه) بفعل الملقاط (شرطة) وارتجفت أصابعها (قوس) فيها شىء من الذكورة »وهكذا إلى آخر الوصف الذى لاينقل الظاهر فقط ، بل يعيد البراءة الاولية للمجسّم ، أى يقوم بعملية خَلْق جديد للمألوف وينفى عنه فى الوقت نفسه تهويمات الرومانسية الغائمة ، تعرية للحلم ، بالحلم،حتى يغدو الواقع أكثر واقعية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه المرأة ليست ملائكية ، بالمرة — ولكنها «حين مسحت بالماء وجهها .. بدا كأننى أعرفه تماماً ، بل كنت يوماً أحبه ، بل من المؤكد فعلياً أن قلبى عشقه وأعلن عبادته الدنيوية له يوماً ما بل شهوراً كثيرة بل عمراً مديداً أظنه لم ينته» وهى فى ظنى فقرة محورية فى الكتاب ، فالراوى يعلن عشقه لوجهها — لا لها كلها — كما أنه يؤكده أن هذا العشق لم ينته ، يؤكد بالظن ولكنه يؤكده . كان الراوى قد قال فى أوائل ظهورها «أننى أعرف هذا الوجه (وربما كنت أحبه)» فهذا ترجيحٌ أو توكيد أوّل .

ولكن هذه المرأة — فى هذه الرؤية — تتجلّى مرّة فى هيئة نادية لطفى «عيناها جميلتان فيهما كل ملخصات أساطير الغرام العذرى فم متسع لكنه خرافىّ .. كنت ذائباً فى حواجبها وبشرتها ص ٧٠ ولكنه — مُخلصاً لتركيبة الصعود والهبوط ، الشاعرية والسوقية أى الكونترابُنطية الموسيقية فى التشكيل — يراها «ذات مساحيق مكارثية وأنوثة مفضوحة وعُرى بائن وألوان مزدحمة» ص ٧١ .

أما التجلى الثالث فهو الدمية التى يمكن نفخها ثم مضاجعتها حتى «تتجسد فى وجه فتاة» وهى الدمية التى تمارس عمل الجنس النيىء الخام مع الشاب الأشقر الذى يبدو أمريكيا فى فعل خيانة مضمر كان الراوى قد استشرفه فى الفيلم حين رأى حبيبته فى تجلّيها الثانى «رأيت نادية لطفى .. تلقى صدرها على ممثل ثقيل الظل غبى الملامح» (ص ٧١) وهى هنا تساوى بين الوفاء والقتل .

أما التجلى الأخير فهو فى تقديرى ذو شقين هو تكثر المرأة الواحدة فى عشرات النساء ضاحكات فى مجون هائل وصخب مـدوّ وهن ممسكات بسكـاكين وسيـاط .. يخلع النسوة ملابسهنّ حتى تبدو الواحدة منهن فى ردتها للخلقْ الأول (ص ٨٨ و ٨٩ ومابعدها) ثم هنّ أنفسهن فى مشهد الفرقة الموسيقية التى يتمزق فيها الحلم الرومانسى تمزيقاً مُرّاً ومدمِّراً لذاته أيضاً ثم ينغمس الجميع فى تلك العربدة الآلية المفرغة من كل خلجة روحية ، وشقها الثانى هو المرأة الواحدة ذات العشرين ألف وجه ، وهى نفسها الحبيبة التى يعرف وجهها ويظن أن حبه إياه لم ينته والتى هى ذاتها يولد من رحمها رجلاً قد مرّ باختبار النضج وجَازَ عتبته ولم يعد الطفل المراهق الرومانسى غائم الأحلام .

وما من شخصية أخرى فى الرواية إلا تشخيص طبيب العيون الوسيم الطويل بالبذلة السوداء الكاملة الذى يصرخ للراوى فى النهاية «ياابنى لاشىء فوق .. كله تحت» هذه الصرخة الكَلْبية Cynical المُحبطة هى ذاتها صرخة المرأة الدمية النسوة المعربدات المبيعات كالسلع الاستهلاكية فى المزاد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشكيل هذه الرواية — كما ألمحت أكثر من مرة — يعتمد حركة متصلة بين الهبوط والصعود ، كما يسير اتجاهه من التمزّق والتحطيم والتدمير إلى الميلاد الجديد من رحم الحبيبة المرفوضة التى تلفظ هذا الكيان المهشّم المكُسّر الذى مات أو نام مائة عام فى محنة التشتت وفقدان التماسك ، فإذا هو رجل كامل الرجولة وملتئم وعار وحده فى نور الكشف وفى قلب الميدان المضىء بنور الظُّهْر .

أى أن العملية السردية هنا تأخذ الاتجاه العكسىّ المضاد للسردية التقليدية التى كانت تبدأ حركتها حسب تسلسل الزمن المطّرد على سننه المنتظمة ، من الميلاد حتى الموت ، من الخَلْقِ أو المولد الأول المكتمل حتى الموت

أى العودة للتراب فى الشيخوخة المتهاوية المتهالكة الفانية.

وفى «العراة» يتخذ التشكيل صيغة الحركة على خط مستقيم ذاهب من التفكك فى اتجاه التكامل، أى صيغة النفاذ من حلقةٍ إلى حلقة، دون عناية بتدبير الوصلات وتركيب الحلقات، وهى تقنية حُلمية أساساً، قانونها — أن كان ثمت — هو التفكك لا التماسك والتخلخل لا التدوير المحكم.

* * *

أُجمل فى النهاية ما أرى أنه من خصائص هذا العمل الجميل والممتع والفريد، فيمايلى:

أوّلا: هذه فانتازيا صريحة، وخاصة بكاتبها، تقوم على رؤىً مستقبلية وأبوكاليبسيّة ولكنها فى حركتها بين شطح التهاويل، فوق، وصخور الواقع، تحت، ترى الواقع على صورتين: مجسماً، متشيئاً، بذيئاً، ناتئاً من قلب الفانتازيا، ثم متسايلاً حدوده مهتزة — انظر وصفه البحر أو الأرض. كأن وطأة القهر، والرعب، ونذر التشيّؤ تميّع الحدود وتطمسها، أو كأن ذلك يتأتى من فقدان الإيمان، وفقدان الايديولوجيا — أهذه أساساً من سمات العصر الآن، ومن إشارات المستقبل؟ ومن ثم فإن حدود الشخوص والمكان — والزمان كلها غير قاطعة.

ثانياً: ومع فقدان الإيمان وفقدان الأيديولوجيا المحتمل، فإن فى الرواية رسالة مُضمرة ولذلك فعالة، هى ادانة الآلية، افتقاد الرومانسية والفجيعة فى سقوطها والسخط (المدمِّر) على امتهان الشعارات والأحلام القديمة:

« تبدأ الموسيقى تعزف لحناً آخر [بعد نشيد بلادى بلادى»] فيبدأ قوياً جزلاً «والله زمان ياسلاحى» فيستدير الرجال بخلع بناطيلهم ..»

ثالثا: تغص الرواية بمشاهد عربدة شائهة وآلية شبقية وملتوية على ذاتها، سيريالية المظهر، ولكنّها تفتقد روح السيريالية، النازعة إلى التحرر من كل صنوف الكبت والقهر، كأن هذه العربدة ذاتها نوع من القهْر — أو الردّ على القهر — فيها قبضة الحُواذ لا انطلاق الحرية.

رابعاً: العالم — فى هذه الرؤية —محطَّم، وخاوٍ — على رغم ازدحامه — والراوى دائما وحده على رغم احتشاد الأشياء والأشخاص حوله.

أليس فى هذا مايكفى — وزيادة — من فنٍّ ودلالة؟

محمد على شمس الدين

قصيـــــــــدتان

نحـــيب الذهـــب

سمعتُ الحَمامَ الذى فى الذَّهَبْ
سمعتُ النُّواحْ
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
رأيتُ هديلاً على الحجر الأصفرِ الملكىّ
رأيتُ ثقوب القَصَبْ
تدمدمُ فيها الرياحْ
وإذْ جَنَّنى الليلُ
والتمَّ شَمْلُ الجراحْ
تَقَدَّمْتُ حتَّى أرى ما سَمِعْتْ
لم أَجدْ غيرَ بيتٍ صغيرٍ
بحجمِ اليدينْ
تنامينَ فيهِ

ولا شئْء حولَكِ إلاّ السماءُ
أَزَحْتُ السماءُ
لأجلسَ وحدى إلى قدميك الترابيّتينْ
فأذهَلَنى أنّنى نائم فى الرُّخامْ
وأنّكِ أنتِ التى فوق رأسى
تنوحينَ مثل الحَمامْ

أميرا ل الطيــور
(إلى عبد الوهاب البياتى)

تَناثَرَ لحمُ الطيور على شاطىء البحر
فوقَ الصخور الزَبَدْ
وتحتَ الصخور تنامُ الثعابينُ مائيّةً
هكذا ينتهى كل شئْء إلى أصلِهِ :
وشَلٌ فى فمِ الأرخبيل
المياهُ على عرشِها
وفى القاعِ تبكى السُفُنْ
« كُلُّ ما كانَ ، ياصاحبى ، لم يَكُنْ »
. أميرُ النوارسِ أعمى
وفى ساحةِ الموجِ تَهوى الطيورْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف الشارونى

من طفولتى

القـط مشـمـش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى طفولتى كثيرا مـا توسلت لأمى أن نـربى قطة فى بيتنا . بل إننى احضرت فعلا ذات يوم قطة صغيرة كانت ما تزال ترضع من أمها وتريد اسرة صديقى ان تتخلص مما ولدته قطتهم . غضبت امى وقالت :

ـ نحن نسكن فى شقـة ، والقطط والكلاب لا يـربيها إلا أصحاب المساكن ذات الحـدائق ، لأنها تحتـاج إلى الانطلاق فى الخلاء تستمتع بالشمس والهواء ، وتجد مكانا مناسبا لفضلاتها .

ـ لكن يمكن أن نحضر لها طبقا كبيرا أو صندوقا به رمل لحل مشكلة فضلاتها كما يفعل أصدقائى .

ـ وأين نضعـه ؟ وعلىَّ أن أقـوم بتنظيفه كل بضعة أيام . تكفينى أعباؤكم .

ـ تكون هذه مسئوليتى .

ـ بل قلتُ لكَ أَعِدْهَا من حيث أتيتَ بها .

ـ حرام عليك ، سيتخلصون منها بإغراقهـا ـ مثلما فعلوا من قبل ـ إن لم ننقذ حياتها ونأخذها .

ـ انت لا تعـرف الأمراض التى تجلبهـا مثـل هـذه الحيوانات للإنسان .

وفشلتْ محاولات إقناعها ، فعُدْتُ بالقطة إلى صديقى حزينا محبطا . لكننى لم أيأس .

فى يوم من الأيام قلت لها : لو أننى حصلت على مجموع فى الشهادة الابتدائية أكثر من ٩٠ ٪ فماذا ستكون هديتك لى ؟

قـالت وهى واثقـة أننى لن أحصـل عـلى مثـل هـذا المجموع : سأهديك ما تشاء .

صرخت فرحا : أريد قطة .

لم تعرف كيف تتخلص من هذا المطب الذى لم يخطر ببالها ، فاكتفت بأن قالت ضاحكة : سنرى .

لم أكتف بهذا الرد الغامض ، بل أسرعت بإحضـار ورقة جعلْتُها تكتب عليهـا بخط يدهـا : أسمح لابنى ... بإحضار قط له إذا حصل على أكثر من ٩٠ ٪ فى الشهادة الابتدائية . يلى ذلك توقيعها والتاريخ : ٢٥ مـارس عام ١٩٣٦ .

وقـد بذلت كـل جهدى لأحصـل على نجـاح متفوق . وعندما ظهرت النتيجة فـوجئتْ أمى باننى حصلْتُ عـلى مجمـوع ٩٣ ٪ وهكـذا استطعت بمجهـودى أن أحقق أمنيتى التى طالما كنت أحلم بها .

احضرْتُ قطاً صغيـراً أسميته مشمش للـون فرائـه المشمشى . وتعهدت أن أقوم على خدمته وإطعامه وتنظيف مكان فضلاته بعد أن درَّبته أياما أين يفرزها وقد استغرق ذلك بعض الوقت كانت أمى تهددنى خلاله بطرد القط حين تعثر على فضلاته تحت السرير أو فى ركن من أركان البيت المنزوية .. مع أنى كنت حريصا أن أسارع قبلها برفع هذه الفضلات فور عودتى من المدرسة .

وقد أدركت سر تعلقى بقطى مشمش ، فقد بدأ يخصنى بألفة لا يمنحها لباقى أفراد الأسرة ، ممـا كان يعطينى إحساسا بالزهو عليهم . ولعله كـان يدرك أن أمى تنفـر منـه ، وأن أبى لا يحس بوجـوده ، وأن إخـوتى ـ وإن لا طفـوه أحيانـا ـ إلا أنهم لا يولـونه رعـاية ولا عنـاية كإطعامه وتنظيف مكان فضلاته ، فقد اطمأنـوا إلى ترك

هذه المهمة لى . وكان مشمش يرد لى هذا الجميل بأن يتمسّح بى كلما رآنى جالسا أستذكر دروسى ، فأربت على رأسه وهو يهزها متجاوبا معى مستمتعا بما أفعل . وأحيانا يجلس مطمئنا فى حضنى وهو يتلو قراءاته الخافتة بلغته القططية التى وإن كنت لا أفهمها إلا أننى أحس أنها تُعَبِّر عن مدى سعادته .

وحين كنت آخذه معى لينام فى سريرى كانت أمى تحذرنى مما قد ينقله من أمراض . فكنت أجيبها إننى أُعنى بنظافته ، بل هو يلعق فراءه دائما .. وهكذا أدركت أن أمى تتحين الفرص للتخلص من وعدها . وكانت تقول كلاما لم أفهمه إلا عندما كبرت . إن شفقتى عليك تبدو قسوة تماما كما أعطيك دواء أو حقنة تؤلمك لتبرأ من مرضك ، أما الشفقة المدمرة فهى أن أجنبك مرارة الدواء وألم الحقنة فيشتد مرضك وقد تموت .

ولقد حانت الفرصة لتطرد أمى قطى مشمش . فقد نَمَتْ له أسنان ومخالب وبدأ يمزق ستائر البيت وسجاجيده . ولئن استطعت أن أقص مخالبه فماذا استطيع أن أفعل بأسنانه . قبضت عليه مرة من فروة قفاه ، ومرَّغت وجهه فيما مزَّقه ، وضربته بكفى على ظهره بشىء من العنف ، وهو يموء باكيا ثم يحاول أن يعضنى أو يخمشنى . لكننى لم أعد إلى ذلك مرة أخرى لأنه بدأ يخافنى وأنا لا أريد أن أفقد صداقته .

وعدت ذات يوم من مدرستى فوجدت أمى غاضبة أشد الغضب من قطى ومنى فلا تفرقه بيننا ، وسحبتنى من يدى إلى ستارة غرفة الصالون الجميلة الغالية وقد تمزقت حوافها تماما .

كان علىَّ إذن أن أقوم بالمهمة الصعبة . وضعت صديقى الشقى فى حقيبة السوق وأغلقتها بقبضتى تاركا له فتحة صغيرة للتهويه . واصطحبنى والدى بالقطار حتى وصلنا إلى حلوان آخر محطات هذا الخط (وكنا نسكن فى مصر القديمة) وهناك تركته بقلب ممزق فى أحد شوارعها وأنا أرجو أن تلتقطه أسرة طيبة تطعمه وتدفئه .

لكن حدث فى مساء اليوم التالى ما لم أتوقعه . ففى أثناء عودتى إلى شقتنا لمحت قطى العزيز مشمش واقفا يموء يتشمم بابها ، وما أن رآنى حتى خطا نحوى كأنما فى ذل يتمسَّح فىَّ ... كيف عرفت طريقك أيها القط الذكى الوفى على بُعد المسافة ، وقد أبعدناك بالقطار فلم تترك وراءك آثارا تعينك على العودة ، وأية أهوال ياترى وجدتها فى طريق العودة ، وهل بت ليلتك أمس مع القطط الشاردة وأنت القط المدلل ، أم وحيدا مصمما على العودة . لابد وأن أقابل وفاءك بوفاء ، وأن تكون مكافأتك على ذكائك ووفائك أن تدخل معى ، لعلك تستثير شفقة أمى عليك .

لكننى عندما انحنيت عليه لألتقطه لاحظت قذارة تكسو شعره المشمشىّ الذى حال لونه الآن فى بعض أجزائه . كما لاحظت هزاله وضعف موائه . وكأنما الفترة الزمانية والمسافة المكانية التى انقضت بينى وبينه قد أقامت لونا من الغربة بيننا .

وعندما اصطحبته معى داخل الشقة بَادَرَتْ أمى قائلا : انظرى وفاء مشمش رغم ما فعلناه معه ، قطع هذه المسافة الطويلة وعاد إلينا ، وهو الآن مريض أرجوك أن يبقى معنا حتى يسترد صحته ويكون لدينا وقت للتفكير فى حل أفضل له ولنا .

مخاوف أمي أخافتني حين أجابت : ومن ادراك أن كلبا أو قطا مسعوراً لم يعضه ، فينقل هذا المرض القاتل إليك أو إلى أبيك أو أمك أو أحد إخوتك ؟

ـ إذن نعرضه على قريبنا الطبيب البيطرى .

ـ بل يتصرف فيه ، فلا شك أن من بين زبائنه من يحتاجون إلى قط أو كلب بدلا من قطهم أو كلبهم الذى فقدوه .

أعترضْتُ أولا على هذا الرأى ، لكنى ما لبثت أن رضخت له عندما حاولت أن اطعم قطى مشمش فباءت كل محاولاتى بالفشل ابتداء باللحم وانتهاء باللبن .

ولم أعرف مصير قطى مشمش حتى اليوم ، وإن كنت قد انصرفت عن التعلق بالقطط بعد هذه التجربة ، فلم أكن أحب أن أكررها .

* * *

وفيما بعد اتضح أن ذلك كان من حسن حظى . فعندما كبرت وتزوجت اكتشفت أن زوجتى ما أن تكون فى غرفة بها كلب أو قط حتى تصيبها نوبة سعال حادة لا تنجو منها إلا بعد حقنها بدواء ضد الحساسية وإبعاد الحيوان عنها أو ابتعادها عنه فوراً .

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

نصار عبد الله

أحاديث أخرى للمقتول

إهداء

إلى الراحل الحاضر أبدا
إلى الكاتب المسرحى العظيم
إلى محمود دياب اهدى هذه القصيدة
فهو واحد من المحرضين لى على كتابتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حرّرتَها ياصلاح الدين
وكبّلْتنا نحن بالأغلال
من سيرتع إذن فى ربوع هذه المدينة (المحررة)
غير خيلك وجنودك ؟ !

● ● ●

هاهى ذى مساجد القدس ما تزال مقفرة
ولا يغّرنك الزحام بعد الفتح
فالعسكريون لا يقرءون الحروف النورانية
ولا يحسنون الصلاة !

● ● ●

أنا شهاب الدين السهروردى
الملقب بالمقتول

أنا شهاب الدين
ولدت مثنى وثلاث ورباع
كبرت فى جميع هذه البقاع
ولدت ـ حتى قبل أن أولد ـ فى شيراز
كبرت ـ حتى قبل أن أكبر ـ فى الأهواز
وحين بُحت للذين كذّبوا
بأننى أتانـى اليقين
وأننى رأيت فى الفؤاد رب العالمين
أنا شهاب الدين حين بُحتُ باليقين
قُتلتُ ما قتلت غير فى حطين
قتلت يوم بايعوك فاتحا مظفرًا
وقائداً منتصراً
وبطلاً مؤزرا
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
وملكا وناصرا
وسيداً مطهرا
وناهيا وآمرا
و ... و ... و .....
و .... و .....
وكل ما ختامه آمين

● ● ●

أنا شهاب الدين واحدٌ من الشهب
ولدت ـ حتى قبل أن أولد ـ فى شيراز

وحينما سطعت فى الحجاز
طاردنى مكذب يدعى أبا لهب
فلذتُ بالشآمِ
لكننى وجدته أمامى
متوّجا بسيفهِ على ذرى القدس التى بكت
وسيّداً على الأنامِ

● ● ●

أنا شهاب الدين السهروردى
إنى أنا الشهاب يا ....
إنى أنا المقتول
ها أنذا أقول
القدس ما تحررت
وإنما
تداولت دموعها وجوعها الجنود والخيول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعيـــم عطـــية

فلأقف .. هنا .. مليا

(عزف كمان شجى يفد من بعيد . ويمضى مقتربا مع اقتراب الصوت) .

أسمعك .

وأسألك . ما الذى عاد بك إلى مدينتنا القديمة ، عن عزيز فقدته تبحث وجئت تخدع نفسك ، إنك هنا ستجده ؟ عن عراف ، تنتظر منه أن ينطق بنبوءة ؟ أم جئت هربا من ثأر تخشى أن يوقع عليك ؟

ما الذى جئت إلى مدينتنا حقا من أجله ؟ يا من امضيت سنواتك على منصة القضاء ، وفى أروقة المحاكم ؟ عما جئت ، غداة النكسة ، تبحث ؟

●

(صفير قطار يدخل المحطة)

جئت باحثا عن علة وجودى .

جئت للتحرى عن جريمة ظلت غامضة ، عن قاتل يخنق الربيع فى الصدور . قلبى مدفون هنا كالميت يقولون القاتل سيرتكب جريمة من جديد . سيبدأ بأن يقتل ثم يموت .

●

تصل فى الشتاء ، وحيدا ، متحسرا على أيام الدفء التى مضت .

تبحث عن مأوى .

فى محطة الرمل تتسكع . على النواصى فى شوارع العطارين تتمهل . تتلفت حولك . لا يأبه بك أحد ، تشعركم أنت مرفوض ومنبوذ فى هذه المدينة . تجرجر إديال الخيبة فى الشوارع وحدك . ما وقع وقع . جئنا فى الزمان الخطأ . بعزلتك تلوذ ، وتتشبث . هى مفروضة عليك . تزودك بيقظة تشحذ حواسك .. تتسلل مثل قط هزيل لوى ذيله بين ساقيه الخلفيتين ، تحت وابل المطر ، ملتصقا بحوائط محرومة ، مثلك ، من البهجة . ينتابك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأس من عدم القدرة على التآلف . الحبيبة ذات قلب بارد ، قُدَّ من ملح البحر ومن صخره .

●

(رياح ، ومطر منهمر)

فى امسية مطيرة من ديسمبر لطفأت المصباح فى الحجرة الكئيبة التى استأجرتها على سطح عمارة خربة . الخدم يمنحوننا اليوم سكننا . رَبَّت على ظهر القط الأسود الذى تمطى عند باب الغرفة ، وتمسح بساقك . وخرجتَ إلى الشوارع . التجوال ضرورة ملحة لوحيد مثلك .

وضعتَ يديك فى جيبى سروالك ، ورفعتَ ياقة معطفك . تمشى الهوينا حتى يهدأ بالك . تسكَّعتَ فى الأحياء التى ما عدتَ تعرفها . مضيت تنصت إلى وقع حذائك على بلاط الأرصفة ، التى غسلتها الأمطار ، واضحت عند قدميك تبرق مثل نجوم فى السماء تتألق . وبإصرار تُسْكِتَ صوتَ العذاب المستبدّ بروحك . ألقيتَ بنفسك إلى الدروب التى تغيرت اسماؤها ومعالمها . رحت تتخبط دون مقصد . ورغم كل المثبطات يتحول المسير إلى عمل إرادى ، فيه عناد وتربص . ومع الوقت يتناقص اليأس ، وعلى التيه يتحقق الانتصار ، وإلى اذنيك يفد مواء القط الأسود .

●

(خطوات)

تغيَّرتْ كثيراً . سَرَتْ الدمامةُ فى ارجائها . واجهاتُ العمائر تجعدت . سقط من عليها الطلاء ، وتخربت زخارف النبات والعرائس الاسطورية نساء شمطاوات ينحنين عليك من جانبى الطريق يمددن اليك أصابعهن المعروقة ، وقد طالت أظافرها ، واتسخت .

مثل السمك كنا ، اذا خرجنا من مدينتنا الجميلة متنا . الأزمان تغيرت . أدارت للبحر ظهرها . ونكست الرأس تحملق فى الصحراء ، علّها تجد فى الرمال قلائد براقة ،

كنت تحب الموج الذى ينشد للحب أغنية ، والشراع الأبيض يعلو ويهبط . ثم يضيع عند الأفق .

(صوت البحر)

جلست فى الكازينو الخشبى على الرمال المبللة . رحت ترشف قهوتك ، وترنو إلى الأفق . دخل أشعث الشعر ، ممزق الحذاء وجاس بين المناضد الخاوية . أخرج من أوراقه الصفراء المتآكلة الحواف قصاصةً صفراء تذكرته الآن ، كان فى « الشلالات » يجلس ، ويتظاهر بأنه يرسم القديسين ، هناك . مد يده ذات الأظافر الطويلة القذرة نحوك . وناولك إياها . يتأملك مليا ثم استدار ، يجرجر خطواته عائدا من حيث أتى .

قرأت القصيدة كانت عن فتاة نحيفة ليست بحسناء ، لكن عينيها النجلاوين تقولان الكثير .

قبل أن يخرج من باب الكازينو الزجاجى ، استدار نحوك . وتمتمت شفتاه الباهتتان بالكلمات ، وظل فى المكان الخاوى يتردد صداها .

ـــ حذار . لا تصدق . بعد سنوات ستذكرنى .

ترى ، من اين جاء ، وإلى اين عاد ؟

●

لا تعجب لقصص مثل هذه التى سمعت . هنا الاغتصاب يحدث . ذلك الهمجى ذو الشعر الاشعث واللحية التى تستطيل على صدره الأشعر يفعل ذلك مرارا . وهو فى كل مرة يعرف أن الفتاة غير راغبة ، ورغم

ذلك يعمد إلى إصراره . هو لا يريد الاغتصاب حقا ، بل فكرة مهووسة تراوده دوما بأنها ترغب ذلك . وفى كل مرة يعتزل بيته الذى تحرسه كلابه الحراسة . ويقول فى كل مرة إننى محظوظ ، فليس لى زوجة تعنفنى على هذه الزلة .

●

وضح الآن ، ماذا يجب أن أفعل . لا مفر . عمل كثير ، وتجاهل أكثر . على الأكتاف بالغد ، نحمل جميعا . ويلقى بنا فى أرض بها عشب .

●

أطلتُ النظر إلى عينيك ، ولم أعرفك . ولا أنت عرفتنى عندما أصخت لصوتى السمع .

من أنت ؟ تاجر جوال ؟ سمسار ؟ مخبر سرى ؟ بطل مهزوم ؟ هارب من معركة ، وتلتمس مخبأ ؟ أم مجرد شاعر وأديب أنت ؟ أم ماذا ما الذى جعلك تغادر قوقعتك الآمنة ، وتخرج إلى التجوال فى تيه الرمال ؟ أهى انشغالات شبقية ، تستر عصابا ، وتجعل الهدف الذى تنقاد إليه شيئا متسلطا ؟ ولا تلبث الخطوات الأولى التى كانت تتصف بالبراءة أن تكتسى بالعنف والقسوة ؟

●

تقلصت أصابعك على العنق ، ورحت تضغط .

●

قالت ، جاحظة العينين :

— حذارى أن تخربوا مومياتى ، ففى هذا الجسد ، سأعود ، وأبعث . حملت الجثمان المشتهى على كتفيك ، ورحت تجرى متخبطا ، باحثا أين تتوارى . فى الأكفان توارت الطعنة . وبقع الدماء تجمدت .

ألقيت به . واستلقيت على عشب . ومن فوقكما يطل عليكما شجر .

استرددت أنفاسك . دققت إليها النظر ، وجدتها صارت عمود ملح أبيض على سرير أخضر ، تحجرت .

●

(همهمات)

أناس غير مكترثين بأنك عشت حياتك هنا .. يملئون الأرصفة ، الآن . لا يعنيهم شىء من أحلامك الباكرة ، ولا مما دار آنذاك فى خلدك من أفكار .

●

تقلب فيمن حولك النظر . لم تجده مرة أخرى . ذلك الوجه الشاحب والنظرات الخفيضة . ما ضاع ضاع ، ولا وقت للحسرة على ما فات . تومض بارقة ضوء — أهو من فنار بعيد يرشد السفن ؟ — ولا شىء مما تتلهف عليه فى الليل يبين . كف إذن عن العينين المنطفئتين والوجه الحزين . فى قاع الميناء يقعى سفين غارق ، تلو سفين .

●

النوافذ التى كانت تطل منها الحسان أضحت الآن مغلقة . لم يبق فى الغرف منهن شىء ، ولا من الأب الجهم الذى كان يركب البحر شهورا ، فإذا عاد أوسع الأم ضربا بالحزام ، واحتجز البنات — وعلى الأخص « كريمة » — فى البيت ، يحظر عليهن الخروج من عقر الدار . فى كل مرة ، يعدك ، ويقسم قبل السفر أن يبدأ حياة أفضل ، ويزوجك ابنته عندما يعود ، يفتح ذراعيه للسماء تأكيدا لما انتواه. لكنه ما كان بقادر أن يفى بوعده ، ولا صارت « كريمة » لك . كان على الدوام يقول « كيف تتحمل الصخور هذا العبء الثقيل ، وقد تجمعت الأسماك الحديدية حولها ؟ »

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مررت بها . لم تعرك التفاتا . هل عرفتك ، وتجاهلتك ؟ أم أنها مشغولة البال بالآخر ، وما عادت تذكرك ؟ خمسة عشر عاما ، انقضت ، ومن على الصخور كثير من النقوش انمحت .

مريب أمرها . هذا كان على الدوام شأنها . كانت تتقن مكياج البراءة . كيف في هذا الحشد ، ستلحق بها ، وتتأكد من نواياها ؟ الأفضل أن تتوارى ، فهذه الأفعى لا يؤمن شرها . وما دامت لم تلتفت إليك ، فهي تضمر لك الأذى ، لا محالة . ستدور حولك ، ومن الخلف ، ستلدغك . حتى في الأحلام تأتي إليك عدوانية مهددة . أحضرتها إلى هنا ، معك ؟ لا أحد يعرف أنك جئت إلى هذه المدينة تنبش بين أطلالها عن تعويذة ، عن طلسم أنت قادر على فض غوامضه . ومادمتُ قد جئتُ الى هذه المدينة التى أدور بين أسوارها باحثا عن خلاص ، فلأمض في أعقابها .

●

رحت مدفوعا بحتمية قدرية غير* مفصح عنها ، تدور داخل ديكور تغير كثيرا عن الأربعينيات . فمن حولنا الميدان تداعت أبنيته ، وأضحت تعانى من النشع ، واضطراب المستوى . والساعة التى تتوسط الصينية توقفت عقاربها منذ أمد ثم يقودك تَطوافك في النهاية — أكان ذلك قدريا بدوره ؟ — إلى مرآة مصقولة في مواجهة أحد المتاجر الكبيرة بشارع الإسكندراني ، لتجد أمامك ، أنت يا من بدأت مسيرتك باحثا محققا — تجد القاتل . وجهك الشاحب وعيناك الحزينتان منطبعة أمامك في المرآة . ينظر القاتل إليك . وتنظر إليه . لا تقل إن الأمر كان وهما في ناظريك وكذبا . ذلك الذى في المرآة يعرفك مهما ادعيت أنك لا تعرفه . امتلأ المكان بالهمسات ، والعيون المحملقة ، والأصابع المشيرة إليك . من أين أتى كل هؤلاء الموتى . إنه سيعاود ارتكاب جريمته . سيبدأ بأن يقتل ثم يموت من جديد .

●

جاثية عند قدمى ، تريني بين راحتيها السمراوين نهديها النحيلين اللذين طالما اشتهيتهما . وتستعطفنى بإبنى الذى ارضَعَتْه من لبنها .

تراجعتَ . استدرتَ . واطلقتَ لساقيك العنانَ .

(موسيقى هائجة — مندفعة كريح لا تلبث ان تهمدُ)

●

مصادفة التقى بك اخذك بين ذراعيه ، وقال لدى العزاء : تعال .

صعدتما السلم في البيت المهجور . الدرجات الخشبية تئن تحت وقع قدميكما .

فتح الباب . ثم أغلقه . صرتما وحدكما . لم تتبين معالم المكان في العتمة . ولكن بأعماقك كنت تبصر كل شىء .

أضاء ضوءا خافتا ، ضوء شمعة . قال : الأفضل أن نبقى الخصاص مغلقة . من يدرى أى عدوان جديد من ناحية البحر قد يفد إلينا .

ركع على الارض . أدار الحاكى القديم . « سوناتا ضوء القمر » أصوات حبيبة ، أصوات من قصائد حياتنا الأولى . وجه باسم . اثنان على دراجة . أولاد يمرحون . يطاردون الضفادع . أكنت واحدا من هؤلاء الأولاد ؟

— كُلْ عيشا ، واسكت .

أشعرَ أحيانا أننى على وشك أن أكتشف أشياء . ثم فجأة يظلم الوجود من حولى .

— انت واهم ، كشأنك دائما .

قبلت السكين ، وطرحت به إلى البحر .

ثم جاءت ريحُ كورساكوف عدوانية ، محطمة . أتشبث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقطعة من الخشب . تلطمنى الأمواج ، وتدفعنى . وعند الفجر أصحو على رمال جزيرة لا أعرفها .

— استيقظ ، يا سندباد . بعد قليل سيأتى صاحب البيت ، وقد يصبطنا متلبسين ، نعبث بأشيائه .
أطفأ الشمعة . وإلى الباب اقتادنى . وعند أسفل العمارة الخربة ، فى الظلام ، تركنى . وددت فحسب أن أسألك أين أختك ؟

من الأطلال المحيطة ، جاءتنى الإجابة .
ما أشهى الدم المسفوح من قلب خائنة .

●

لا تتوقف عند أسواق المنشية . فلن تحصل من هناك على بضائع جيدة . المعروضات كلها من خيوط العنكبوت منسوجة .

●

هل كنت بريئا حقا ؟ وما معنى البراءة فى هذا التيه الذى اختلطت فيه سراديب البراءة بسراديب القسوة والضراوة ؟ يجرى فيها الاغتصاب كل يوم ، وتنتهك الأعراض والكرامة كل ليلة ، تحت أضواء الثريا والزينات المعلقة على الأبواب ، وفى الشوادر ذات الألوان الفجة .

ثم فجاة ، على الشطان الساجية ، تنسى ظلمات القاع ، وعنف الموجة .

●

أسير عبر حديقة الشلالات على الأرض المكسوة بالعشب ، الذى تناثر عليه أزواج العشاق مثل فراشات متخمة ، أخذ يطن حول رأسى المبللة بالعرق سرب من الذباب . أصده عنى بحركات هوجاء متخبطة شرسة ، تشبه حركات من يغوص فى اليم ، محاولا أن يبعد عنه ما علق بجسمه من طحالب .

عند كل ركن من أركان الشوارع تتجمع المدينة وتحتشد ، وتعاود البدء فى لغزها من جديد .

●

إصرارك وحده هو الذى يدعوك أن تمضى مجتازا هذه المتاهة ، بكل المنعطفات ، والطرق الضيقة الثعبانية .
(خطوات)
ألم تدرك بعد ان المدينة لفظتك منذ زمن بعيد ؟

●

ودعها . ودعها إنها فى البحر تغوص ، ومن أمامك تنمحى . صفير بعيد يتعالى من سفين على أهبة الرحيل .
وفى أعماق الذكرى تستقر حطاما .

●

لا شىء فى قرارة عقلى . ولا حتى ذكرى المدينة التى كانت لى ذات يوم ، لى أنا وحدى . أو هكذا أو همتنى .

●

كُفّ عن البكاء ، فالعشاق الموتى يتكاثرون ، وهى ولا حتى عليك تبكى . ماذا كنت تتوقع ؟ أن تمنحك الإسكندرية سكينة وعزاء ؟ لقد منحتك قلقا وتحفزا وروح المبادرة . وليس لديها ما تعطيه أكثر من ذلك .

●

هيا ، قل لى . هل تفضل القطار من سيدى جابر ، أم من محطة الرمل السهم الذهبى ؟

(موسيقى شجية)

ارحلْ من هنا بأسرع ما تستطيع . ولا تعد . احتفظ بالصور القديمة فى خاطرك ، طيبة على الدوام . ولابد أنك أدركت الآن ، أن كل ما كان لم يكن سوى لوعة دفينة ، خيالات ، وصبوات وهمية .

●

نجم برتقالى صغير ، يلمع فى الليل من بعيد ، ويضىء . ها هى إذن النبوءة التى جئت تسمعها .

هذه ليست مدينتك . مدينتك هناك ، فى الذكريات تغوص معك .

أما هذه فلن تكون أبدا ، أبدا ، لك .

●

الآن ، أريد شيئا واحدا . أن اترك وشأنى . (بتوسل) أن أخلد إلى نفسى .

(صفير قطار يبتعد)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مامن طريق تدل عليك

نَقْرَتانِ على البابِ
ويَرْتَبِكُ العشبُ فى كَرْمَشَاتِ الأصابعِ
http://Archivebeta.Sakhrit.com
تَرْتَشِحُ الرُّوحُ فى وحْشةِ الصُّورةِ الحائطيَّةِ
تُصْبِحُ : أجنحةً وعصافيرَ
تَمْسَحُ أرجلَها فى حَوَافِ الكلامِ
وتَلْقُطُ ما قد تناثرَ من شهوة الغيم
ليس سوى نقرتين
الفراشاتُ أسئلةُ النوُرِ
تاجُ الغصونِ
وحِبْرُ انكسارىَ ..
أعرفُ ..

أن السماء تخبِّىء أقمارَهَا فى قميصىَ
أن البحيرةَ مشغولةٌ بغيابى
أعرفُ ..
بالأمسِ كان لدىَّ مفاتيحُ هذا المساءِ
وكنتُ الوريثَ لهذا الغبارِ
ألوِّنهُ بالطباشيرِ والحَبَّهَانِ
وأَمْنَحُهُ شَفْرَةَ العشبِ
يسمعنى ويرانىَ ..
ينسابُ فى الكأسِ
يُزْهِرُ مثلَ الخطايا
فأعبرُ مملكةً ..
وأسمى يدىَّ الهواءَ ..
أجرِّب أن أَحْبِسَ البحرَ فى سلَّةِ الليلِ
أُحْصِى النُّجومَ على شرفة الصدرِ
أَرْمى الخميرةَ فى غبشة اللونِ
ما مِنْ طريق يَدُلُّ عليكَ
سوى أن أَضِلَّ الطريقْ .
وَرَقٌ كلُّ هذا الفَضَا
وَرَقٌ كلُّ هذا الصراخْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلُّ هذا الصَّدى

وَرَقٌ كلُّ ما أستطيعُ ..

فَكَمْ مرةٍ كنتَ تملك الايقاعَ

كَم مرةٍ كانت الأرضُ حُبْلَى ؟!

سيأتيكَ غيمٌ خفيفٌ

وغيمٌ ثقيلٌ

ملاكٌ صغيرٌ يَنْقُفُ بَيْضَتَهُ

فوق سطح الكتابِ

يُبَغْبغُ فى لِحْيةِ الوقتِ

يَفْتِلُهَا فى يديهِ

ويَنْثُرُهَا فى زوايا الرُّسوم

فَتَنْحَلُّ ... بحراً

وناساً وأرضاً ونجماً

يُثَرْثرُ فى جَعْبَةِ الحلم ..

تَنْحَسِرُ البِئْرُ عن سِرِّكَ الرَّعوىِّ

يَميدُ بكَ العرشُ والملكوتُ

رأيتَ / انخطفتَ

كشفتَ / انكشفتَ

دَمٌ فاسدٌ يتَقمَّصُ شكل الفراغ

ويحشو خراطيمهُ بالمرايا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُشَنْشِنُ فى عَتْمةِ الظِّلِّ

ـ : ليس الطريق كما تشتهى

فَتَمَهَّل أيا سيدى الشيخَ

بُحْ بالسلامِ

ولا ترتد قِشْرَةَ الضَّوءِ

تلك رائحة الخَلْق تَسْبَحُ فى رحم الكونِ

تُلْقِى تَمَائِمَهَا فى الشقوقِ

فتنتفضُ اللغةُ البِكْرُ

ينتفضُ الجسدُ الحىُّ

يخلعُ بَرْقَ الصفات القديمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يَمْرُقُ فوق العناقيدِ

رَغْوَتُهَا تَشرَئِبُّ ..

الكلامُ .. يَمُرُّ

وينزلقُ الصوتُ فوق الشفاهِ

ـ : تَمَهَّل أيا سيدى الشيخَ

ليس سوى حِفْنَةٍ من ترابٍ وماءٍ

ليس سوى نقرتين :

عِمَامَتُهُ تستديرُ

وتَخضَرُّ بين أصابعهِ .

طرقٌ تتكشَّفُ عن طرقٍ
غابةٌ تتنهَّدُ ..

* هل نَبَتَ الخَسُّ فى دقدقات الخماسين
هل كَسَرَ الثَّورُ مِقْوَدَهُ
هل تخمَّرَ عشبُ المواويلِ فوق السَّريرِ ..
- أنا طيبٌ ياأبى .

يَسْتَوى فوق عكازهِ
ويُحَوْقِلُ مبتسماً
- : لا تزالُ كما أنتَ ..

يَفْضَحُكَ الجَرَسُ المدرسىُّ
وعشُّ الغُرابِ
ولَسْعة هذا الحصيرِ ..
الأحبَّةُ مبتهجونَ ..
فوانيسُهُمْ تَتَلألأ فى العتباتِ
الرَّبابةُ تَصهلُ ..
والفجرُ يَفْرِكُ أَوْرَاقَهُ الذَّهبيَّةَ
فى شَخْلَلاَتِ البيوتِ
أَرَى لغةً يصطفيها الكلامُ
وماءً يُبَدِّلُ خطوَ القطيعِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونهراً تَكَوْكَبَ فى ظِلِّهِ .
وتَخِرُّ النيازكُ فوق عباءته .
مَنْ سِوَاى سيحملُ صندوقكَ الخشبىَّ
يُنَعْكِشُ ما يحتوِينىَ
أىُّ خيولٍ ستتركُ أعناقَهَا فى أسَاورِ هذا النَّدى
من يرتب روحى
ومن يشترى لسمائى مدى
من سيسرق من جسدى شوك هذا الحريرِ ..
هنا ..
كنتَ تَبْتَكِرُ الأرضَ والنَّخلَ
تَخْطِفُ قلبى
تزوِّجَهُ للبياضِ فيرقصُ بين ذراعىَّ
يلتف مثلَ اليمامِ
ويَدْخُل كلَّ الأزقَّةِ
يسألها عن رحيقِ الغوايةِ
عن مَرْأَةٍ يَنْشَعُ البحرُ من مائِهَا
عن برابرةٍ فى جيوب النَّسيمِ ..
أليس سوى نقرتينِ
أُدَاعِبُهُ :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النِّساءُ إناءُ الرُّوح
وَشْوَشَةُ النَّاى فى أُذنِ الرِّيحِ
ما زلتَ تَقْدِرُ أن تنزلَ البحرَ
أن تَسْكُبَ النُّورَ فى غَمْرَةِ القاعِ ؟!
يضحكُ ..
ـ : يابنَ الشياطين .. أَمْسِكْ لسانَك
إن الحديقة تَرْتَشِفُ الآنَ قهوتَهَا
تتوضَّأُ فى زَهْوَةِ النَّار
والحقلُ يُشْعِلُ حِنَّاءَهُ فى يدىَّ
الثَّعالبُ تمرحُ فى كركراتِ الفِخَاخِ ..
الأحبَّةُ مستعجلون
ويَنْكفِىءِ الطِّفلُ فوق الكراريسِ
يصرخُ ..
إرْمِ بَيَاضَكَ ..
طَارَ الحصانُ
الحَمامُ يموِّهُ خطوتَهُ فوق خَطِّ الزَّوالِ
وحاشيةُ الليلِ تَسْتَبْدل الختْمَ والبُوقَ
ما مِنْ طريقٍ سوى أن تقولَ الوداعَ
وتكتبُ مرثيَّةً للهواءِ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد البساطى

جدى

كان اليوم شديد الحرارة ، والجدّ عائدا من السوق وقد خلع جلبابه وألقاه على كتفه . هو وقد بلغ السبعين لم يعد يبصر لأكثر من خطوات . مرت به بنت سليمان الخفير تحمل على رأسها مقطفاً به زيت التموين والسكر وبيدها أكياس الشاى الصغيرة وبطاقة التموين .

ـــ ازيك يا عم الحاج .

جلبابها مهلهل ، ويدها المرفوعة تسند المقطف ، فبدا انحدار ابطها البض من خلال قطع فى الجلباب .

ـــ بنت مين يا بت ؟

ـــ بنت سليمان

ـــ سليمان مين ؟

ـــ سليمان الخفير .

أوسع جدى من خطوته وسار بجوارها . تفحصت عيناه جذع البنت ومشيتها القوية . بعدها بأيام تزوج جدى للمرة الخامسة .

يقول أبى : ظننته شبع من الدنيا .

هو وأعمامى السبعة تجمعوا فى قاعة الضيوف . لقد عادوا مبكرا فى هذا اليوم وكأنهم على اتفاق سابق ، واستحموا بعد الغذاء ، ومع أذان العصر جاءوا إلى القاعة وقد لبس كل منهم جلبابا نظيفا . قعدوا على الحصير وظهورهم للكنب ، ووضعوا أمامهم الموقد والقوالح وبواكى المعسل . ومنعوا دخول الأولاد . البيت من الخارج يبدو متعرجا . فى كل مرة يتزوج أحد أعمامى كانوا يلحقون به عددا من الحجرات من الجانب أو المؤخرة . ولسبب ما لم يضيفوا مدخلا آخر للبيت . وظل الباب الخشبى الثقيل المفتوح دائما المدخل الوحيد . ومن الداخل يبدو البيت أشبه بحارة طويلة ملتوية تتفرع منها ممرات أقل اتساعا على جانبيها حجرات الأعمام وتنتهى الحارة الطويلة بحجرة كبيرة تجتمع فيها النسوة كل صباح لأعمال البيت . الحجرات الأمامية الواسعة تخص الجد . ارضيتها مغطاة بالبلاط الملون ، ونوافذها كبيرة ، هادئة

دائما ، تفوح منها رائحة بخور يحبه الجد . كنا نصمت وننظر إلى الأرض أثناء مرورنا بها . وعندما انتقل الجد إلى بيت آخر مع زوجته الرابعة ظلت الحجرات الأمامية شاغرة لم يجرؤ أحد من أعمامي ان يشغلها .

يقول أبي : من شهور وانا الاحظه . لم يفاجئني الأمر . كنت اعرف انه سيفعلها . عندما كانت تمر واحدة ويكون جالسا معنا في الخارج يصمت ويشب برأسه ملتفتا نحوها . هو لا يراهن من هذا البعد . انما . سبحان الله .

ويقول احد أعمامي : — من عمر بناتي ؟

— آه .

— وماذا يقول الناس .

— وماذا يقولون اكثر مما قالوه ؟

— خمس مرات ؟

— آه .

— الأولى أن يزوج أحفاده .

— والواحدة لا تعمر معه اكثر من ست سنوات .

— الرابعة قعدت ثمانية . ولم تنجب .

— سنتان عاشتهما في المرض .

— الله يرحمها .

يتحدثون قليلا ويصمتون . لم يتحدثوا في الموضوع الذي اجتمعوا من أجله . ورغم انهم لم يعلنوا عنه إلا أنهم جميعا في البيت كانوا يعرفون أن ما يشغلهم هو موضوع الأرض . ومنذ خمسة عشر عاما — عندما تزوج الجد للمرة الرابعة — اجتمعوا هم أبناء الزيجات الثلاث في الحجرة الكبيرة الداخلية . كان البيت أيامها يأخذ شكلا مستقيما ، وثلاثة من أعمامي لم يتزوجوا بعد ، وقد جلسوا بعيداً عن الآخرين . يومها اعلن أعمامي المتزوجون ومعهم أبي سخطهم على الجد ، فالزوجة الثالثة لم يمر العام على موتها . ويومها أيضا تحدثوا كثيرا عن العيب وكلام الناس وتأكد لهم جموح الجد وأن أمره لن ينتهي على خير ، وعندما بدا أنهم يقتربون في حديثهم من موضوع الارض صمتوا وأخذوا يدخنون متجهمين . هذه المرة أيضا لم يفصحوا . لقد أصبحوا اكبر سنا ، وكانوا يحدقون طويلا في الجمرات المتوهجة بالموقد . الارض لاتزال مع الجد ، لم يوزعها عليهم . غير أنهم قاموا بالتوزيع فيما بينهم بعد وفاة زوجة الجد الرابعة وحين رأوه ينفض يديه من كل شيء حتى انه قليلا ما كان يمر على الغيطان . وما كان لشيء مثل هذا أن يخفى على الجد ، وكثيرا ما كانت الكلمات تفلت منهم أثناء الحديث أمامه ، فيقول الواحد منهم « أرضي » غير أن الجد ظل مبديا عدم معرفته .

سبع سنوات تمر وكل منهم له ارضه يمضي إليها في النهار يخلفه أولاده وأحفاده ، أحفادهم الآن قد بلغوا مرحلة الصبا ، ينبشون الرماد بطرف عود القش ، ويلتقطون الجمرات الصغيرة لحجر الجوزة .

**

زوجات أعمامي السبعة ومعهن أمي تجمعن — بعد أن طردن البنات الكبار — في الحجرة الكبيرة الداخلية . وجوههن مقلوبة ، المقاعد أيضا مقلوبة فوق بعضها في ركن ، جلسن على الحصير . كن بالملابس السوداء كانما يستقبلن العزاء . انهن — منذ وفاة زوجة جدي الرابعة — كن يتبادلن الذهاب إلى بيته ينظفنه ويغسلن الملابس ويعددن له العشاء — كان يتناول الفطور والغذاء معنا — وبعد أن أشبعن زوجته الجديدة الشتائم هي وأبوها « الجربان الطامع في قيراطين »خيم عليهن صمت ثقيل . ماذا يفعلن ؟ الزوجة الصغيرة بنت العشرين ؟ وكيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينادين عليها ؟ أو يتحدثن معها ؟ وهل يخدمنها كما كن يفعلن مع الزوجة الرابعة . كانت أكبر سنا ، ومن بيت محترم ، ما كانت زوجات أعمامى يشعرن بأى حرج عندما ينظفن لها الحجرات أو يغسلن ملابسها . هى زوجة الجد ، والجد لا يتساءل أبدا فى أى شىء يتعلق بامرأته .

**

الجد مع عروسه فى البيت الصغير على الترعة . شجرة جميز كثيرة الفروع تظلل مؤخرته . نوافذه الكبيرة الخضراء مغلقة طول النهار . وفى الليل يبدو ضوء فى الداخل من خلال فتحات الشيش .

كل صباح تمضى احدى زوجات أعمامى إلى بيت الجد ، تحمل صينية الطعام المغطى بملاءة . ينهضن باكرا ، ويذبحن الحمام والبط ـــ ما يفضله الجد من الطيور ـــ ويخبزن العيش ، ويضعن الشوربة فى سلطانية من الصينى وبجوارها طبق صغير به فصوص الليمون . يقفن حول الصينية يرتبن أطباق الطعام . ينثرن قطع الجرجير والبقدونس فوق الطيور المحمرة ، وقليلا من مسحوق القرفة فوق أطباق المهلبية . كن حائرات بطبق العسل الأسود الذى يحب الجد تناوله مع البيض المسلوق فى الفطور . فقد رأت بعض زوجات أعمامى أنه لا مكان له مع باقى الأصناف . وفى النهاية وضعنه بعد تغطيته .

تعود زوجة العم من بيت الجد حاملة أوانى اليوم السابق وعليها آثار الطعام ولفة الملابس المتسخة . يتجمع البيت حولها . تحكى انها لم تر العروس . قابلها الجد وحمل عنها الصينية ، وعندما حاولت أن تنظر داخل الحجرة وجهت بنظرة الجد الصارمة فوقفت بجوار الباب الخارجى حتى جمع لها الجد بنفسه الأوانى والملابس المتسخة ، وحدثته بصوت مرتفع عسى أن تأتى العروس على صوتها . غير أنها لم تأت .

**

أعمامى السبعة ومعهم أبى يجلسون كل يوم بعد العصر على الشرفة . يفرشون الحصير ويضعون المساند بامتداد الجدار . ويرشون الماء أمام البيت . ينتظرون مجىء الجد . يرقبون الطريق الضيقة التى تؤدى للترعة حيث اعتاد أن يسير كلما جاء إلينا . الطريق تنتهى بأشجار توت على الجانبين متشابكة الأغصان ، فتبدو عن بعد كفوهة معتمة . كان الجد يظهر منها فجأة جانحا إلى جانب الطريق متحسسا بعصاه الأرض ، ويتوقف ثم يعود إلى منتصف الطريق . بعد وفاة زوجته الرابعة ضعف بصره كثيرا . وكان يرفض أن يرافقه أحد فى عودته . من حين لآخر كان يأتى لقضاء فترة الغروب عندنا ، يمص عودين قصب ويشرب الشاى وحوله أعمامى ، ولم يعد يهتم بمداعبتنا ـــ نحن أحفاده ـــ كما كان يفعل وهو يقيم معنا . كان يقول :

ـــ اذهب الآن .

ويظل جالسا يضرب بعصاه الأرض ضربات خفيفة محدقا إلى أسطح البيوت المواجهة وقد أخذت العتمة تزحف عليها .

ـــ آه . اذهب .

وينهض متمهلا . تلك اللحظة . يبدو كأنما شاخ فجأة . شديد النحول ، محنى الكتفين ، مستندا إلى عصاه ، ذابل الوجه . يتنهد ثم ينزل درجتى السلم متثاقلا ، ويتساءل :

ـــ الم يمر من هنا ؟

ـــ من ؟

ويطرق لحظة ثم يبتعد .

يجلس أعمامي ومعهم أبي كل يوم على الشرفة من العصر حتى أذان العشاء ، فيقول أبي :

— لن يأتي .

— آه . نصلى العشاء .

**

طلب جدى من امرأة عمى التى ذهبت إليه بصينية الطعام أن يرسلوا دجاجا محمرا لأن امرأته لا تحب الحمام والبط .

فى اليوم التالى طلب من امرأة عمى أن يرسلوا بقلاوة . ضرب أبى كفا بكف ، كان عليه أن يسافر إلى البندر ليأتى بها :

— طول عمره . كل عيد كان يركب للبندر ليأكلها ويعود .

كثرت مطالب الجد . مشلتت . عيدان قصب . ترمس . لب . فول سودانى .

زوجات أعمامى فى شغل دائم فترة الصباح . يغسلن ملابس الجد وزوجته ، ويعددن طعامهما ، والخبز الساخن . الأصناف أصبحت كثيرة . جاءوا بصينية أكبر حجما ، ورغم ذلك كانوا يحشرون الأطباق فوقها . ويقول أبى :

— هما اثنان ويأكلان كل ذلك ؟

— ومن أدرك أن البنت تأكل .

— وإلى متى ؟

— نحن فى اليوم الرابع .

صباح يوم الجمعة أرسل جدى يطلب حلاقا . استبشر أبى ، وقال :

— سيصلى معنا الجمعة .

عاد الحلاق من بيت جدى بعد الضحى . صاح قبل أن يصعد إلى الشرفة :

— ربنا يعطيه طولة العمر . ما شاء الله . تقولوا رجع عشرين سنة . آه والله . سأله أبى إن كان سيأتى للصلاة ؟

قال الحلاق :— سيأتى طبعا

— قال لك ؟

— يقول لى ايه ؟

شمس الظهيرة حارقة ، وبلاط الشرفة يلسع القدم . أبى وأعمامى السبعة وقوفا فى انتظار الجد . عيونهم على الطريق ، والعرق يسيل على وجوههم . خطبة الجمعة توشك أن تنتهى ولم يظهر الجد . هبطوا درجتى السلم واحدا وراء الآخر وتوجهوا إلى الجامع .

**

كانت ساعة عصر . والشمس لاتزال ساخنة . رأيت الجد عندما خرج من ظل الأشجار المعتم يلبس جلبابا ناصع البياض والشال الحريرى على كتفيه . سار فى منتصف الطريق والعصا تحت ابطه . كان قد مر أسبوعان على زواجه صعد درجتى السلم ويده على رأسى . وجهه ضاحك يتألق فى ضوء الشمس . وقف لحظة ينظر حوله ، وأشار بعصاه إلى الأجزاء المهدمة فى سياج الشرفة :

— أين أبوك ؟

أبى وأعمامى لم يعودوا بعد . هرعت أمى على صوته . انحنت على يده . قال لها أن تذهب إلى البيت لتنظر امرأته .

وقف بمدخل القاعة مرتكزا على عصاه . قامته الطويلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمتلات . كتفاه مشدودتان ، ابتعدت أمى وهى تخفى ضحكتها فى الطرحة . نظر جدى قليلا داخل القاعة وخرج ، سار فى اتجاه السوق .

**

قالت أمى .. أن البنت غلبانة وصحتها فى النازل .

كانت تحمل لفة هدوم تحت ابطها . مرت بأبى وأعمامى وكانوا يجلسون فى القاعة بانتظار عودتها من بيت الجد . لم تقل شيئاً آخر .

كانت تذهب كل يوم إلى بيت الجد . تقضى هناك ساعات العصر — الوقت الذى يترك فيه الجد البيت — وكانت صينية الطعام تذهب فى موعدها كل صباح ، وتقوم أمى بالغسيل هناك ، وتعود متجهمة وتمضى مباشرة إلى حجراتنا .

أوقفها أبى يوما أمام القاعة وسألها — ما الخبر ؟

قالت : « والنبى احترت يا أبو سالم . البنت لا تشكو من شىء . وصحتها كل يوم فى حال » .

**

وضع أبى البردعة القطيفة على ظهر البغل وربطه أمام الشرفة . قال :

— هو للجد حين يأتى .

يأتى الجد عصرا . يمتطى البغل ، ويفرد الشمسية ويمضى إلى الغيطان . زعيقه يترامى لمسافات بعيدة ، وقد خلع حذاءه ، وطوى الشمسية ، ورفع الجلباب عن ساقيه . يتجمع أعمامى حوله ، ويأتى آخرون من الأحواض القريبة . يسيرون فى جمهرة وسط الأحواض ، وكأنها الأيام القديمة تعود . ينتهى بهم المطاف إلى ظل أشجار الصفصاف . يجلسون فى حلقة يتصدرها جدى . ويأتون بعيدان القصب والخس والطماطم .

**

كانت ساعة الغروب . وكنت أقف على شاطىء الترعة أنظر إلى بيت جدى . البيت يبعد قليلا عن البيوت الأخرى . ضوء الشمس الأصفر يلمس فروع شجرة الجميز التى تميل على مؤخرة البيت . حبل الغسيل على السطح معلق به جلباب أحضر وبعض ملابس الجد الداخلية . اقتربت رغم تحذير الأعمام بأن لا يذهب أحد منا — نحن الأحفاد — إلى هناك . الباب الخارجى مموارب ، ورأيتها تقف بفتحة الباب . نحيلة فى جلباب طويل . ضفيرة شعرها سوداء ممتلئة . وجهها هزيل . خداها غائران . تستند بكتفها إلى جانب الباب . تحدق إلى مياه الترعة المتدفقة . التفتت فجأة كأنما أحست بى . مرت عيناها بى وكأنها لا ترانى ، ثم عادت وتأملتنى لحظة ، وعندما أشارت لى أن أقترب ، ابتعدت .

**

ماتت زوجة جدى فى الفجر . كانت أمى قد أمضت الليل معها ، وجاء جدى الليلة الماضية بعد خروج الطبيب وجلس مع أعمامى فى القاعة وأضاءوا الكلوب . وقرب منتصف الليل تمددوا حوله واستغرقوا فى النوم . ظل جالسا وظهره للكنبة وذراعه ممدودة فوق ركبته يغمض عينيه من حين لآخر .

وعندما انفجر الصراخ عند الترعة نهض ، ووقف بالشرفة .

البــونســـــيانا

هذا الصباح يليق بالموتى
هى امرأةٌ
(على كرسيِّها المتحرك) انتبهتْ
لضوءٍ رائقٍ يأتى من الشباكِ ،
فوق الركبتين تَمدَّدت سجادةٌ ،
هل مرّ إصبعها فأيقظ فى الصباحِ
قطيفة من نومها
أم كان وجهٌ غارقٌ تلهو عليه النمنمات
يشدُّ إصبعها إليه لعله يطفو
هى امرأةٌ
كأن الضوء مبهورٌ بعينيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومبهورٌ بشكل يدين نائمتين
مثل يمامة خضراء
هاهى تدفع الكرسىَّ فى ضعفٍ إلى الشباكِ
يتسع المدى
والبونسيانا تمنح العصفور وقتاً كافياً للبوحِ
وقتاً كافياً لتحطَّ أغنيةٌ على الشباكِ ،
سحرٌ ما
أعاد إلى المدى سوراً من الآجرِّ ،
مصطبةً وأهلاً
آهِ يانداهةَ الوقت الجميلْ
الليل كالحجر الكريمْ
والبونسيانا ترقب الفهد الذى ألقى غزالتَهُ على عشبٍ
ويرشق وردةً حمراء فى جسدٍ
فتمرحُ فيهما الحمّى
نجومٌ
كان يدفعها الفضولُ ، تخّبأت فى البونسيانا ،
صِبْيةٌ فى الحقْلِ يختبئون تحت لهاثهمْ
هلْ هرَّبت ـ سرّاً ـ زغاريدُ الصبايا
شهقةَ امرأةٍ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهل فضّ النعاس الختم عن نخلٍ
له شكل الذكور ،

الآن يندلع الجنونُ ،
يهجُّ من فمها الفراشُ سحابةً خضراء ، ضاويةً
كحبِّ الكهرمانْ
تتغامز النجماتُ
ثم يرحْنَ قبل تساقط الجسدين فى حقل الضباب ..

البونسيانا فى بخار الفجر
تنفض شعرها المبتلّ كامرأةٍ
فيسقط زهرها مشّاً على جسدينْ
طفلٌ يسيلُ مخاطه الشفافُ
يسند ظهره للسور ،
يلحظ أن جدّته ترامقهُ فيضحكُ
وهى لا تضحكْ
فرحُ
يكبّ الشمس بالمرآةِ
فى عينينِ ذاهلتين
يضحكُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى لا تضحكْ

تأتى من اليومىّ سيدةً

وتمسحُ كفّها فى ذيل جلباب المهام المنزلية

ثم تمضى

حيث كانت وحدها :

(تطفو على نهرٍ خجولٍ

ربما يستأذن الأشجار كى يمضى

ويبده طائراً فى الغيم معتذراً

عن الصوت المبلل بالأسى)

- هل أغلق الشباكَ

- كلا أتركينى ساعةً أخرى أمام البونسيانا

- البونسيانا !

لا شىء ياأمى سوى ولدى

وسورٍ فوقه سجادةُ الجيرانِ

هيّا فالسماء مليئةٌ

فرّت على الخدِّ المموّجِ دمعتانْ

وتحرك الكرسىُّ فانكمش المدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يوسف أبو ريه

الدار الأخرى

الريح .. الريح عبأت جلبابه ، دومت حوله ، رفعته وحطته ، فكان يدفع بدنه الناحل إلى الامام ، قارب من الواح خشبية عتيقة يلاطمه الموج العاتي هل ما يسمعه هدير الماء ؟ أم ضجيج السوق ؟ هو يخترق لحم النسوة ، فى ذلك الضحى العاصف ، انسل من فراشه . فى بيت إبنته الوحيدة ، فقد جاءه على هيئة حمامة بيضاء مرفرفة تنقر زجاج النافذة ، ولم يكن ليتصور ان يلقاه فى غير داره .

البنت كانت فى المطبخ مشغولة بطعام الغداء ، للزوج والعيال ، تردد مقاطع أغنية وهى تدير ظهرها للباب .

وقام بعافية مهر ، يرتدى الجلباب على القميص الابيض ، وحبك الطاقية البيضاء وسحب النعل من تحت السرير ، ودّع علب الدواء وانبوب « الجلوكوز » وإناء البول ، وعدة الأسنان والشعاع المخنوق بزجاج الغرفة ، هل الشارع هو الشارع ؟ إنه يسير بذاكرة الاقدام ، خيط غير مرئى ، علق فى رقبته ، ويجذبه بلطف ، لأنه صاحب الجبروت ، لانه القوى الذى لا يُرد ، فهو يأخذ بيده ، لا إرادة له بالمرة ، فيما يقوم به الأن ، مجرد إستجابة للنداء ، ويعبر الشارع الرئيسى ، النسوة زنابير تطن ، وحوارات حادة بين البائع والشارى ، وروائح الخضار المدهوكة بالأرض تنفذ إلى أنفه . هو يسير فى مدينة من الأشباح . تدنو السحن إلى مجال النظر ، متضخمة ، وبأفواه مشوهة ، تطلق الطنين المكتوم ، وهو لا يلوى على شىء ، يده المعروقة سقطت بارادة منها ، لترفع طرف الجلباب ، أيعرفه ذلك الشخص الذى يقف على طوار صالون الحلاقة ؟ طلت عليه وجوهه المكرورة على الحوائط ورفع يداً إلى رأسه هيىء له أنه يحيه ، وسمع صوتاً يخرج من جوفه ، ومن جمله المكسورة ، التقطت اذنه كلمة أو كلمتين : سلامتك .. ألف .. وهيىء له أن وجهاً واحداً من وجوه الرجل إتجه نحوه ، وإقترب منه جداً ، وشعر بكف الحلاق راسخة حارة تلتف حول عضده ،

فوكزها متذمراً ، واندفع من فمه الفارغ هواء يقول : دعنى وشأنى .

ثم إنحرف إلى الشارع المتفرع جهة اليمين وأحس أنه يميل كثيراً إلى الامام ، وأن الأرض تطوى تحت قدميه ، فمال إلى الجدار ، وركن عليه بيمناه ، أجرام البيوت والكائنات التى تسعى من حوله تتبعج كأنه ينظر إلى مرآة مهشمة ، وأصوات آلية مبتورة تخرج من فتحات الدور ، أيكون هذا الصوت الذى غلب على الأصوات جميعا هو لمؤذن الحى ؟ هذا الحد من الظل يتوافق مع أذان الظهر ، ها هى الذاكرة الحية تستعاد ، لانه دخل مكان الالفة ، ها هو بيته القديم ، سيتأكد لما يفتح الباب ، ويرى مستطيل الشمس يلامس أول الكنبة ، فيجزم لنفسه : أنه آذان الظهر .

وتذكر أن يده العرقانة تقبض على المفتاح ، كيف عثر عليه ؟ يذكر أنهم حين جاؤا ليرفعوه إلى هناك لم يتركه المفتاح من يده .

الآن هو داخل ردهة داره ، شم أنفه رائحة العتمة والرطوبة ، والعناكب التى نسجت خيوطها فى الأركان إنتبهت للضوء وبدأت تتحرك فى بيوتها بحذر خرجت من حلقة سعلة لا إرادية ، ووجد نفسه يقف أمام الصنبور ، سال منه ماء ، أصفر عطن ، فغسل الكفين إلى الكوعين ، وتنشق الماء ثلاثا ، ومضمضه ثلاثا ، ورفع الماء إلى زنده حتى المرفقين ، ومسح منه على رأسه ، ودعك بأصبعين فى الأذنين ، واستند على الحائط ليغسل الساق اليمنى وأنزلها ، ثم رفع الساق اليسرى .

ثم عاد بظهره إلى الكنبة ، وسقط عليها وهو يلهث من الجهد ، وثار حوله غبار خفيف .

فيما بعد سمع غناءها يأتيه من الداخل ، فإنتابته يقظة مضاعفة ، وتلفت جهة الصوت ، وقطع الغناء بسؤاله : خلّصت يا حاجة ؟

وسمعها ترد عليه : مسافة الصلاة يكون الاكل جاهز .

نكهة طعامها فاحت فى المكان ، وضجت الدار بصوت الوابور الذى يتداخل مع غنائها .

وأشرق الوجه الكهل بابتسامة وهو ينظر إلى فخذها تبين من باب المطبخ وتمكن منه الشوق إليها ، فتحامل على نفسه لينظرها قبل الذهاب إلى الجامع ، أراد أن يقوم غير أن الخيوط الكثيفة تمكنت منه ، وتزايد حوله النسج فاستسلم لجلسته ، وإنفلت الرأس إلى الوراء ، ليرتاح على المسند .

وجاءه القط الأسود من عتمة الداخل ، ودنا من قدميه يلعق ماء الوضوء ، ثم واتته قوته الحيوانية المخزونة ، فوثب إلى حجره ليلعق الماء الذى يقطر من أصابع اليد الباردة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيد العاشقين

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

حين صوتُكِ يقرعُ نافذةَ القلبِ
أنسجُ رملَ الجزيرةِ انثى .
وأبنى رجالاً منَ الماء ،
أُخرجُ من ثبجِ الطّينِ خيلاً عراباً
واقتحمُ المدنَ المشتهاةَ ..
تقيمينَها بينَ حرفين ،
أو آهةٍ حينَ يكتظُّ صوتُكِ
بالصَبَواتِ التى تنتمى للحروف
التى تنتمى للسماء ..
وصوتك يمتدُّ غيمةَ صحوٍ ..
وخيمةَ بدو ..

قطيعاً من النّوقِ .. أرضاً لها البدوُ شدّوا الرحال ... ،

وأجلسُ تحتَ فضاءِ الحروفِ

أنادمُ روحى بأسماءِ كُلِّ الذينَ أحبوا وماتوا ...

أناديهمُ واحداً ... واحداً

من رمادِ الدّفاترِ من ذكرياتِ الرِّمالِ

ومن هاجسِ البدوِ عند السَّمَر

ثم أمزجُ أسماءهم بالذى يتساقطُ من صوتِكِ الآن

بالأحرفِ العربيةِ حين تمرّ على شفتيكِ

ودالية الطقس خارجةً من ثنايا الحروف ..

وأنضحُ وجهىَ بالماء ..

أبصرُ مملكتى ،

وأناسيّدُ العاشقين وأنتِ .. أميرةُ وقتى

أرضى الفسيحةُ حين تضيقُ البلادُ علىّ

سمائى التى حينما أستغيث

تنزَّلُ عن عرشِها ..

ثم تمسحُ بالغيمِ قلبىَ ..

يعشَوْشِبُ الصدرُ

شتلةُ قمحٍ تمرُّ على شاهدِ العمرِ ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلقى التحيةَ ،
ـ (ذا ... مطرٌ)
يصرخُ البدوُ فى جسدى
يصرخون وتقفزُ من شوقِها أرضُهم
تكشفُ الرأسَ
تلقى ملابِسَها قطعة قطعةً
ثم ترقص فى الماء حدَّ الغَرَق ..
وأُخلقُ خَلْقاً جديداً
وكأنْ لم أكنْ قبلُ من طينةٍ
أدمَا الجدبُ حتى اذلّهمَّ عليها الظمأ
http://Archivebeta.Sakhrit.com
أناسيّد العاشقين
ها أنا جالسٌ فوق عرشى
وكلّ الذين أحبوا وماتوا يطوفون بى
كلّما لا مسوا جانب العشقِ
ضجّت بهم شهوة للغناء

مجـــدى الـــــبدر

أحـــزان البطـــريق

البطريق العجوز

فى المرة الأولى ، وقف الرجـل والمرأة يتـأملان طيـور البطريق ، وهى تغوص فى مياه البحر ، القليل منها وقف صامتا على الشاطىء . تمنى الرجل أن يكون واحدا منها ، أن يغوص ويصمت ، أن يكون بطريقا .

قالت له المرأة :

أتحبنى ؟

قال :

قدر حب البطريق لصغاره .

قالت :

هل يضايقك أن كل رجال المدينة أحبونى ، وكلهم غرقوا فى البحر من أجلى ؟

قال :

عيناك هى البحر ، وأنا سفينة ترسو على شطآنك .

فى المرة الثانية ، اجتاحتها رغبة هائلة فى الاستحمام . ألحت المرأة إلحاحا غير عـادى على الرجل لمغـازلتها ف البحـر . تشبثت بالنـزول . بدت لهـا الحياة أكثـر متعة وجمالا ، ومياه البحر بساطاً وورديا يفترشانه ، وملوحة مياه البحر غطاء شفافا ، يكشف عن جسديهما المصقـولين ، اللذين يعكسان ضوء الشمس ، فتنجذب حولهما طيـور البحر .

وقف طائر البطريق العجوز يتأمل جسديهما ، لم يعرف الرجل لماذا ينظر إليه البطريق ويبكى . وهل هو حـزين لرؤيته فى البحر يرفـرف بأجنحـة آدمية ، أم أنـه يبكى صغاره التى ماتت جوعا من تلوث مياه البحـر ؟ يغوص الرجل مع المرأة تحت سطح المياه الشفافة ، ثم يداعبها ، ويداعبها . يخرج رأسه من المياه ، وينظر إلى البطريق ، فيجده ينقر فى صدره ، يقتلع مـا بين ضلـوعه ، يقـدمه لصغاره ، يقدم قلبـه قربـانا كى تحيـا صغاره . يكتئب الرجل . يتخيل أطفاله صغار البطريق . الدمـوع تنسال من عينيه . المرأة تحاول أن تخفف عنه ، فترشه بالمياه فى

وجهhe . يجرى بعيدا وهو يضحك هربا من المياه التى تخترق فمه وعينيه . يتوقف فجأة، عيناه تقع على البطريق العجوز، بقايا الدم يراها تنزف من صدره ، تتسال على ريشه الناعم الأبيض ، يشعر رجفة الموت ، ويتأكد أن البطريق لن يحزن من أجل أموات البشر ، لكنه قد يقتل نفسه يوما من أجل صغاره .

أخذته المراة بعيدا عن البطريق ، داخل البحر ، كى يستمتعا بالمياه النقية . أحسا بدفء البحر يحيطهما . يجذبهما للداخل ، وكأنه ربان يقودهما . جرفهما التيار ، وانزاحت من أسفلهما نعومة حبات الرمل . شعرا كأنهما طيفان يعلوان سطح المياه .

يواصلان الغوص إلى العمق ، والبطريق العجوز ينظر إليهما ، لماذا لا تدفعنا الأمواج هذه المرة إلى الشاطىء مثلما كانت تفعل من قبل ؟ لم تتركنا نتشرد مع أسماك القرش ؟ لكنهما كانا ينزاحان بعيدا عن عينى البطريق .

تأخذ الرجل دوامة كبيرة . يدور معها . يذهب بعيدا . لكن المراة تنجو بأعجوبة من الدوامة . تتراجع . تترك الرجل وحيدا .

ــ آه .. خذى بيدى .

ــ أخاف أن يبتلعنى البحر مثلما ابتلع نساء المدينة .

ــ ساغرق .

ــ ساعود إلى الشاطىء ، وأحكى للبطريق عما حدث لك .

ــ أنت لست حبيبتى .

ــ أنا أرواح نساء المدينة .

وقف البطريق العجوز . انتصب . نظر إلى المراة ، وهى عائدة من أعماق البحر . والدموع تتساقط من عينيه . عرف أخيرا لماذا يتلوث البحر ؟ ولماذا تموت صغاره جوعا ؟ ولماذا يقدم عمره قربانا من أجل أن تطول أعمار صغاره .

وتواصل المراة السير على الرمال الناعمة ، وجسدها المصقول (الحلو) يثير شهوات ديدان الأرض . فتخرج من باطن الأرض تتمدد ، تتشعب ، تنمو لأعلى حتى تصبح أكثر طولا من المراة . تعتلى جسدها الوردى ، الملفوف ، تلتف حوله ، تتمكن منه ، تنخر فيه .

تتفتت المراة،تتحلل . لا يبقى من جسدها ــ الذى أذل كثيرا من الرجال ــ سوى رائحة

مياه البحر تتلوث بدماء الرجل ، والبطريق العجوز وصغاره فى نوبة من التشنجات ، ويواصلون البكاء .

صلاح اللقانى

هوامش الريح

١

هذه شمسٌ تَفْتتِحُ الأرضَ ، وتنشر ذاكرةَ الترابِ
للهباء الذى يرسمُ الضوء كلامَ
والحصى مدنٌ مأهولةٌ بالسُّكان ، والطير
الذى يموتُ فى نشيده
هذا إبْطُ الوردةِ ، وهوامش الريح
ومذاقُ الأبدِ الحامضِ
هل يظلُّ الماءُ ماءً عند حَدِّ الماء والرملِ ؟
وهل يعيد الرملُ شكلَ الغيمةِ الرفَّافَ ، هيكل الندى ؟
هل قَدَمُ الهواء تطايرتْ .. وانحلَّ بدنُ الريح ؟
هذه نافذةُ الكون التى تدورُ حول محورها حين يخبطها زفيرى

٢

وردةٌ ولُغْمٌ .. شمسٌ وبازلتٌ يتبخَّرُ
إنسانٌ يتسعُ لمشهدِ إنسانٍ مُجْتَزَءٍ
والأيام بقايا مادبةٍ غادرها البحرُ
وهذا البلبلُ ذكرى عبثٍ كونيٍّ

فكيف أعود من آخر المذاقِ إلى جسمِ الثمرةْ ؟
وكيف أعود من آخر الرمادِ إلى أولِ البناء الحيّ ؟
طيورٌ على السِّلْك جَفَّتْ سريعاً
طرقاتٌ مُتْعَبَةٌ نامتْ فوق شجاها
صوتٌ محبوسٌ في طبل مُبْتَلٍّ
أفقٌ عارٍ من موسيقاهُ ..
وأنا .. أسكن وسط زلازل البُرْعُمِ
بين صَدْعِ الجبلِ ورفيفِ الهواء
عند النبع الذى يَدْفُقُ حركةً
وانهداماتٍ .. ووجودا فَرّاراً
قُرْبَ قيامة الوردةِ .. والطائر البحريِّ .. ووحش الفلاة
أرقبُ وطأةَ هذا الهجوم الشَّكْليِّ
ظلَّ السحابة الهائلةِ .. وذهب الفراشاتِ
الكركدّن والحُبارَى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشرَ الحافِّين من حول موكب الطبيعة السَّيَّال
إبرةَ الزمن المُسَنَّنةِ .. وقطيفةَ الأفقِ المكفوفة
صمت الحجر ، وضوضاء النُّسُغِ

وأقولُ .. /
هل من مكانٍ ثابتٍ أزرع فيه شجرةَ أيامى ؟
هل من موضع ثابتٍ لقدمِ الدهر ؟
أيتها الأرضُ الحُبْلَى انقذى بدنى من فتوحاتِ الشمس
ومن أكاذيب الهواء
فالذين ذهبوا ، لم يذهبوا
والذين عادوا لم يعودوا
والذى يلمع فوق السيفِ : دخانٌ حيٌّ يتبدَّد
والأحجار دِماء
وهناكَ رأيتُكَ
لكنكَ لم تكن موجوداً

فأين أنا؟

٣ تحت هذا الحجرِ النائم أكوانٌ من الفضَّةِ
أشجارٌ من الشفق الهاربِ
ألوانٌ تهمى من ناقوس الظَّهيرةْ

تحت هذا الحجرِ النائمِ بيتٌ من مطر
شمسٌ من ذاكرة البحرِ ، حروف من أبجدية الرغبة
وكلامُ الموتى خيطٌ منسولٌ فى قُفْطان الأيام
اين يرقُد شيخُ الظهيرةِ الاخضرُ
تحت طبقات المُتْعَةِ المعدنيةِ ؟ أم قربَ جهنم حزنٍ ؟
لا ابالى كثيراً ، فهناك فاصلةٌ أحيانا
بين السكين ورأس الوردة
وهناك امتزاجٌ دائما
بين القُبْلة وشفاه الموت
ولن أبالى كثيرا ...
وسوف أترك لهذه الانهيارات الأرضيةِ
أن تضبط رقصتى ، ثم أمرِّرُ يدى
خلال هواء هذه الكائنات الهائلة السوداء
حيث يسيلُ الشمعُ الأحمرُ ساخناً
على فخذ امرأة الليل
تحت هذا الحجرِ النائمِ فرسٌ بُنِّىٌّ
وبقايا غاباتٍ مشتعلاتٍ وعواصفُ مُهملَةٌ
وشواطىءُ من غيرِ بحار
فكيف لهذا الشجن الجامد أن يتخطّفهُ الطيرُ هديلاً

وتُذرّيه الصبوات ؟
وكيف لهذا الفنن الناعم أن ينبت فى حَجَر الكلمات
وفى قلق الظلّ وتواشيحِ الماءِ ، وفى جوعِ الفتيات ؟
سوف أترك لهذه الجَرّة المليئة بالعُمْلةِ الذهبيةِ
أن تدفع جزيةً أحلامى ، ثم أُخلّص نفسى قليلا
أو أورّط نفسى قليلا داخل هذا الفكّ الكونىّ الأدْرَدْ

٤ اقتربت ساعةُ الرّيحانِ ، وانشقّ الحديدُ الحىّ
وخرجتْ ساطعةُ النهدينِ إلى ساطع الخاصرةْ
لهما سحابةٌ خضراءُ ، وشمسٌ خضراءُ ، وأفق أخضر
وللسماء أن تَتَزيّنَ بصهيل الماء
انتشرى أيتها السّحاباتُ المُثقَلاتُ بالنَعْناع والبَخُور
وانعقدى على قدمِ الفضةِ ، وحشائشِ النّحاسْ
وبدورى وسط دورةِ الكون والفسادِ
عسى أن يهجعَ الجملُ الهائجُ فى سَمّ الخِياط
يَحْلُو على أعضائكِ الزمنُ المُرُّ ، وتستقيمُ حَدْبةُ الأيام
يسطعُ بَطُّ الماءِ
وتلمسُ أطرافُ الشجر المتهدلِ بَدَنَ الماءِ
ويمرقُ سهمٌ مائىٌّ فى فخذِ اليَنِ من زُبْدٍ وأشدَّ من البُرحاءِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لهما نيزكٌ مشتعلٌ ، وسماطٌ مبسوطٌ ، وخبزٌ ساخنٌ
وبدورقٌ مُزَخْرَفٌ بأيائلَ وثابةٍ
ولهما سَجْعُ القدمين وطِباقُ الأطراف

ارفعى عن كتف الوردة عَزْفَها حتى تتمدَّدَ ليقينها الزاهى
حتى يتبخَّرَ فوق قطيفتها الجامدُ والسائلُ
حتى تَرْفَضَّ أوابدُها .. وشواهدها وشواردُها
ويجىء إليها الحجرُ الذاهلُ

.. / وقالت له : مدينتى مفتوحةٌ للجيش
كلُّ جارحةٍ تفكُّ طوطَمها .. وتعلنُ نفسَها عاصمة
فادْعُ جنودَكَ المرابطين يقتلعون الأحجارَ
وينقلون الرَّدْمَ ، ويفتحون قُفْلَ هذا الباب
وليكن لكَ فى كلِّ عاصمةٍ أميرٌ
من الجبارين الأخاذين القوالين
ثم اجمعنى من أمرائك وانشرنى وسط ثَنِيَّات الأحزانْ

.. / وقال : إذا استعصى العَالَمُ استفتِى مُعْجَمَ أعضائِكِ
وإن استعصيتِ .. استفتَيْتُ حواسِّى
فإن ارتبكتْ .. انقذنى فقهُ اللَّمْسِ وفقهُ الشَّمِّ ، وفقهُ النظرات
ودخلتُ الغابةَ وحدى .

٥

ثقبٌ .. ادخلتُ فيه مدينةً
ومدينةً .. ادخلتُ فيها قارَّةً خضراء
وقارَّة .. ادخلتُ فيها عالماً يهذى وطَوَّحْتُ الوصايا

اوشكَ الناموسُ ان يَضَعَ النِّقابَ
وَرَقَّ سَجْفُ الليلِ .. ضاع الاقحوانُ
تجولتْ فى الصدر عاشقةٌ تُغَنّى
غام حَدُّ المستحيلِ
تداخلتْ فى العين مملكةٌ ومملكةٌ .. الماء والنارُ

انفجارُ العالمِ المعهودِ فى فَرَحٍ خرافىٍّ
فمنْ يقيسُ عَرْضَ الريحِ ؟ ومن يرجُمنى رجًّا ؟
ويملأُ راحتىَّ بخَضْرِ عاصفةٍ
ويمنحنى سماءً صالحةً لإبحارِ قلبى ؟

هل بمقدورِكَ ان تُوْقِفَ هذه العَجَلَةَ الدوَّارةَ ؟
إذن دعنى أواصلْ هذا العبثَ الأخضرَ
دعنى أُقَلِّدْ هذا الجنونَ الرحيم

حتى إذا استحال اللونُ إلى شبكةٍ مليئةٍ بالثقوبِ
غمرتنىَ شمسٌ جديدةٌ ، وملأتْ دجاجاتُ الضوءِ حظيرةَ الحياة ،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وقام من سُباته الطائرُ والنابتُ
والسابحُ والراكضُ .. والمستوحِشُ والمؤتَنِسُ
وَخَطَّافُ القوتِ .. وطنَّانُ الصوت
ومشتْ كلُّ دابَّةٍ إلى فِتْنَتِها
وارتجتْ فى بهجتها الأرضُ .. وقام الأنسانْ

٦ .. / قالت المَوْجَةُ : ماءٌ أنا لم حركة ؟
وأتى العالمُ على ناىٍ وقامت اليمامةُ على هديلها
.. وقالت الدَّمْعَةُ : ماءٌ أنا لم شمسٌ صغيرةٌ ؟
أشعلتْ شَعْرَ الدقائقِ والثوانى
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
وكان صقرٌ يفتشُ الهواء عن صيحة البارحةْ .

ما الذى يُمْسِكُهُ القلبُ فيبقى ؟ !
ما الذى تأخذه العينُ من قوس قُزَح ؟
ليس فيكم من يُقيمُ الرملَ فوق العاصفةْ
ليس فيكم من يجيرُ النارَ من ماء الزمان
فتعالوا نتعلم :
حكمة الصَّوْم على مائدة الثُّعْلُبان .

على عوض الله كرار

المـــوت بالبهـــارات

إلى : محمد حافظ رجب

بنظرة فاترة نعسانة ..

- كل الحبّات متشابهات

بنظرة عابرة يقظانة

- تتفاوت أحجامها وتتدرج ألوانها

بنظرة عامرة بالبصيرة

- ليس هناك حبّة تشبه الأخرى

وكلها حبّات أخرِجت من جوال واحد ، جاء ضمن اجولة فى سيارة نقل واحدة ، جاءت ضمن رتل تفرّق فى انحاء المدينة لتمنح بنيها أرخص طاقة ، وتمنعهم من أغلى طاقة !

●

بإبهامه وسبابته أمسك بحافة الطبق . بأقصى ما يستطيع ، ضغط بأصبعيه حتى لا يتحرك يُمنة أو يُسره ، وبإبهامه وسبابته اليمنيين أمسك الشوكة مقلوبة . ببطء نزل بها فوق بضع حبّات من الفول ترقد ساكنة فى سلام جنب حائط الطبق الغويط المائل قليلا للخلف . ما ان يلامس ظهر الشوكة أديم حبّاتها حتى يزداد ضغطه عليها ، فتنهرس دون أدنى مسهسة.ينتقل ظهر الشوكة بترتيب رتيب فوق كل الحبات الراقدة حول حواف الطبق الداخلية . ما أن استكملت الشوكة استدارتها حول الحافة حتى فزّت قافزة فوق منتصف الطبق ، تدوس كيفما اتفق حتى تغوص إلى القعر ، ثم تطفو حاملة بين سنونها المصفرّة بعضا من أحشاء الفول وقشره المهترىء.ثم تعاود الدوس ، والغوص ، والطفو ، والدوس ، والغوص ، والطفو ، بآلية ذات إيقاع منظوم ، ملضوم ، أفعاله المصدرية الثلاثة كأنها فعل واحد .

طال ضغطه على حافة الطبق المحبوسة بين أصبعيه فانفلتت رعشة من أعصابه المتصلبة المشدودة ، فتزحزح الطبق قليلاً إلى اليمين ، فارتخى أصبعاه . عاود الضغط برفق ما لبث أن اشتد مع انطلاقة رعشة أخرى مباغتة أدارت الطبق يساراً ، ما بين هزهزة اليمين وزحزحة

اليسار، ارتبك الإيقاع قليلا ثم واصل مهمته في الدوس ، والغوص والطفو .

الإبهام والسبابة تضعان الشوكة جانبا . تمسكان بالملعقة . تملآن بها حفنة من الملح الأبيض الناعم المكرّر . ببطء تهزّان الملعقة هزًّا خفيفا وتدوران بها في استدارات حلزونية،تضيق ، تضيق ، حتى تعامدت الملعقة فوق منتصف الطبق مع آخر حبّات من الملح .. بعين الملعقة ، تدبّانها دبًا في علبة الشطة الحمراء الحرّاقة ، وفعلتا عين فعلتهما السابقة .. بعين الملعقة جرف حفنة من الفلفل الأسود الحرّيف ، وفعلتا عين فعلتيهما السابقتين .

فزهر الصغير على نفسه ضاحكا : بابا رسم علم مصر ياماما .

واستعان الأصبعان ببقية الأصابع ، ودلقتا الزيت ، فاختلط الأبيض ، بالأحمر ، بالأسود وبالملعقة والشوكة تقلب الطبق . اتيتا بالجانب الأيسر فوق الجانب الأيمن ، وتصاعدتا بالذى هو تحت فوق ما هو فوق ، فصار تحتانيا إلى حين . ثم عكستا ما حدث . مرّة . مرتين . ثلاث مرات حتى صار الطبق عجينا توّحد في زىّ ظاهرى له هيئة كليّة واحدة .

بسمل الأب وبصّ بالعين صوب أمراته وقال : هنيئا بأسمنت المعدة الذى لا يبُارى،وطبطب على صغيره واستطرد : دوما ، تذكّر هذا المثل الشعبى الذى اخترع « منْ تفوّل تفوّلْد » .

ثقبت الزوجة بعلها بنصف عين ، وبنصف لقمة غمسّت حافة الطبق .

نظرت الصغيرة لأمها بملء عينيها ، وبلقمتين مزدوجتين فعلت ما فعلته أمها ، غير أن أطراف أصابعها انزلقت قليلاً ، كى يندهن اللباب بالمعجون ، ولخشية أن يلتهب فمها استحلبت ريقا عله يقاوم بعض نار الشطة الحمراء والفلفل الأسود .

نظر الصغير لأبيه ، وفعل عين فعلته . قطعة كبيرة من الخبز دبّها وسط الطبق لتمتلىء عن آخرها بالحريق الذى ابتلعه بلعا . فلا الأسنان استطاعت أن تغامر بالقطع والطحن ، ولا اللسان استطاع مراقصة اللقمة كعادته . إشتعلت المعدة . إستدعت الأم قلة كانت بجوار الأب . من فتحة البلعوم إلى كيس الطعام المحشور في بطن الصغير هرول الماء ، لحقت بـه قطع الخبز الطريّة حتى تمت السيطرة على النيران التى لم يبق منها غير احمرار وجه الطفل ، وحبّات من عرق تنزلق متجمعة فوق أرنبة الأنف ، ما إن تكبر ، حتى تثقل ، حتى تسقط ، وتتكون غيرها .

واستنفر الصغير انفاسه واستجمع صوته وقال : أين ذهب الفول يابابا ! قالت الزوجة ، وفحيح الغيظ يفوح من فمها : مات بالبهارات ياصغيرى !

متابعات

عبد المحسن فرحات

المتحف المصرى الايطالى الجديد

جاء فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٠ / ١٢ / ١٩٩١ م فى صدر الصفحة الأولى «إقامة المتحف المصرى الجديد على ٢٠٠ فدان بطريق القاهرة — الفيوم ... وصرح السيد وزير الثقافة بأن دراسة الجدوى الإيطالية للمشروع تبلغ تكاليفها نحو ٣ ملايين دولار منحة من الحكومة الإيطالية ، مشيرا إلى أنه ستجرى ترتيبات مع سفير إيطاليا بالقاهرة للاتفاق مع الشركات الإيطالية على إعداد الرسوم الهندسية للموقع» . يثير هذا الخبر مايلى من اعتراضات واقتراحات :

— الفكرة الأساسية لإنشاء متحف مصرى جديد فكرة ممتازة نؤيدها بقوة لضيق المتحف الحالى بمحتوياته وعدم تناسبه كمبنى وموقع وطريقة عرض مع مايحتويه من آثار عظيمة ، ولما يمكن أن يؤدى إليه المشروع الجديد من صحوة ثقافية بين المواطنين أولا خاصة إذا تم فى المتحف الجديد الجمع بين آثار مصر فى أحقابها الحضارية المختلفة (المصرية القديمة والإغريقية الرومانية والقبطية والإسلامية والحديثة) كما كان مزمعا فى مشروع متحف الحضارة المصرية السابق والذى كان مقررا إقامته بجانب مبنى الاوبرا الحالى وتم إلغاؤه لأسباب وجيهة خاصة بالموقع . أما السبب الثانى لاستحسان الفكرة فيتعلق بالفوائد السياحية الاقتصادية المنتظرة من هذا المشروع الذى يمكن أن يكون عن استحقاق «أكبر» متحف فى العالم ونرجو له أيضا أن يكون «أفضل» متحف فى العالم . ترتيب أولويات الأهداف هنا مهم ؛ ثقافة المواطنين أولا ونقود السياح ثانيا مع التسليم بأهمية الجانب الاقتصادى لتوفير التكلفة الكبيرة المنتظرة .

— تنفيذ هذه الفكرة الأساسية جاء بطريقة نعترض عليها تماما حيث أنها «فوقية» بالكامل وتعتمد على «استيراد» التصميم المعمارى وتخطيط الموقع من الخارج وكأن إنشاء أكبر متحف فى العالم فى مصر شيء لايخص معماريى مصر (الذين بلغ عددهم فى أحد التقديرات أكثر من عشرين ألفا) ولايخص مؤسساتهم (لجنة العمارة فى المجلس الأعلى للثقافة — شعبة العمارة بنقابة المهندسين — جمعية المعماريين — جمعية المخططين — أقسام العمارة بجامعات مصر) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الممارسة السليمة للديمقراطية ولدولة المؤسسات تكون بإشراك كل هذه المؤسسات السابقة الذكر فى حوار إبداعى من خلال مؤتمرات وندوات ومسابقات تأخذ حقها من التحضير . نطالب وزير الثقافة بتنفيذ كلمته التى قالها عند بدء تعيينه والتى اكبرناه فيها وهى : «أننى خادم للثقافة ولست رئيسها، فهذه الكلمة تعكس معنى الحديث الشريف» خادم القوم سيدهم» وتعكس أيضاً المعنى الغربى للمسئول الحكومى كخادم مدنى Civil Servant . نقدر بالامتنان المبادرة الطيبة لإيطاليا بالتبرع ب ٣ ملايين دولار لدراسة الجدوى وهو بالمناسبة مبلغ مبالغ فيه كثيراً بالنسبة لدراسة جدوى لاندرى هل تحتوى أيضا التصميم المعمارى وتخطيط الموقع أم لا ؟ وحتى لو شمل التبرع ذلك فهو مرفوض مبدئيا لعدم وجود مشاركة حقيقية من الجانب المصرى فى التصميم والتخطيط . التبرع الحقيقى والمقبول يكون فى تكلفة إنشاء المتحف أو حتى فى تكلفة عمل مسابقة معمارية دولية له وليس فى تكلفة عمل تصميم يفرض علينا .

ـ إذا طبقنا نفس هذه الطريقة «الفوقيه الاستيرادية» على مختلف أمور حياتنا الثقافية لكان واجبا علينا عدم قبول تماثيل نهضة مصر وسعد زغلول وغيرها للمثال العظيم مختار فى ميادينا واستبدالها بتماثيل لرودان وغيره ، ولكان من الخطأ اقتناء الأعمال الفنية التشكيلية المصرية فى دار الأوبرا والتى جاءت من خلال مسابقة عامة كان لوزير الثقافة فضل المبادرة فى تنظيمها .

ـ ليكون تنفيذ الفكرة الأساسية للمتحف على نفس المستوى الإبداعى ينبغى أولا ألا ينحصر همنا فى الحصول على المتحف «كمنتج نهائى» بل يجب أن يتسع هدفنا ليشمل «الطريقة» الموصلة للحصول على هذا «المنتج» و«التفاعل» الناتج من وجوده بعد ذلك فى المجتمع . كل هذا يمكن تحقيقه من خلال إشراك المؤسسات المعمارية والعمرانية المصرية فى ندوات ومسابقات كما سبق ذكره وأيضا من خلال إشراك الجهات الأخرى ذات الاختصاص مثل الجمعيات العلمية الأثرية والتاريخية والجغرافية ومن خلال الحوار الفكرى فى وسائل الإعلام الذى يجب على قياداتنا الثقافية من مفكرين وأدباء وكتاب أن يشاركوا فيه وأن يعطوا مجال العمارة والعمران بعض مايستحقه .

ـ لقد كتبنا من قبل عن الحوار حول تصميم مكتبة الإسكندرية والذى يجب الارتقاء به من مستوى المتمدين أو المتحضر إلى مستوى الممدين أو صانع الحضارة . المستوى الأول تحقق فعلا من خلال إتاحة درجة من الحوار حول عيوب المشروع الفائز وكيفية علاجها والمستوى الثانى لم نصل إليه بعد رغم أنه بإمكاننا الوصول إليه . الطريقة المزمع تنفيذ المتحف بها تعتبر فى رأينا أكثر انخفاضا من المستوى الأول (مستوى المتمدين) .

ـ للخبرة الاجنبية دورها وللإتصال بالعالم الخارجى مكانه الذى لاينكره إلا متحجر ، خاصة إذا تعلق الأمر بالآثار التاريخية التى هى ملك للإنسانية جمعاء ، إلا أن ذلك يجب أن يتم من موقع التكافؤ والنديّة فض التحضير لبرامج المسابقة المعمارية يمكن الاستعانة بالخبرة الأجنبية وفى الندوات وفى تنفيذ النظم التقنية للإضاءة والتحكم وغيرها . كل ذلك شىء والاعتماد الكامل على الاستيراد شىء آخر .

السيد محمد الخميسى

مهرجان القناة الشعرى الثالث

للمرة الثالثة يقيم نادى الأدب بقصر بورسعيد المهرجان الشعرى الثالث والذى يشترك فيه شعراء منطقة القناة - بورسعيد - الاسماعيلية - السويس - واشترك فى مهرجان هذا العام شعراء محافظتى شمال وجنوب سيناء .

حضر المهرجان الشعراء : **أحمد عبد المعطى حجازى - فؤاد بدوى - أحمد عنتر مصطفى - محمد الحسينى - والأديب إبراهيم عبد المجيد** .

كما حضره الأساتذة : طه وادى - مدحت الجيار - سيد البحراوى - أمينة رشيد - عبد الرحمن على - هدى العجيمى ، بالإضافة إلى ممثلى الصحافة القاهرية والمحلية . اشتمل المهرجان على أمسيتين شعريتين وعلى ندوة حوارية مفتوحة حول (دور شعر الأقاليم فى الحركة الشعرية فى مصر - سلباً وإيجاباً) .

أدار الأمسية الأولى الشاعر السيد الخميسى وأدار الثانية **سيد البحراوى** وأدار الندوة الحوارية **مدحت الجيار** . كان رأى الشاعر الكبير **أحمد عبد المعطى حجازى** فى ما سمع من شعر محدّداً وصريحاً فقد عابَ على معظم الشعراء جهلَهم بقواعد اللغة العربية الأساسية وعدم اطلاعهم على الموروث الشعرى العربى ، وطالب القائمين على إقامة الندوات الشعرية **بالتدقيق** وعدم السماح لغير المجيد باعتلاء منبر الشعر ، فالشعر مسألة « جادة » ولا يصح أن نضَيّع مجهودَ المجيد بوضعه مع من يتعامل مع الإبداع ببساطة وسطحية كما رفض أن يُعامَلَ أديبُ الأقاليم معاملة (ابن الجارية) فى الوقت الذى نجد فيه من أبناء الأقاليم من قادوا الثقافة فى مصر - **الطهطاوى - طه حسين - العقاد - وغيرهم** .

وفى رده على من ربط بين موقفه من شباب الشعراء وموقف **العقاد** من شعراء الحداثة ، قال : هناك فرق بينى وبين العقاد ، العقاد كان سلطة ثقافية وأنا لست بسلطة ومع ذلك

(فهذه تهمة « لا أنكرها وشرف » لا أدعيه) .

واشار الشاعر **فؤاد بدوى** إلى دور الشعر فى المجتمع فهو فى رأيه القادر على حل مشكلاتنا فهو أصل التفكير ولهذا فهو يطالب المسئولين بالمساهمة فى اكتشاف المواهب ومساندتها .

ورفض **طه وادى** تسمية (أدب الأقاليم) فالأدب أدب سواء جاء من القاهرة أو من غيرها ، وناشد الشعراء أن لايطبعوا أشعارهم على نفقتهم لأن التوزيع فى هذه الحالة يكون محدودا ، ولا يطلع على أعمالهم إلا زملاؤهم من المبدعين وبذلك يكونون بعيدين عن الجمهور الحقيقى للشعر .

وتكلم **سيد البحراوى** عن السلطة الثقافية التى تحدد معاييرها وتفرضها على الأدب ويرى أنها قد نجحت فى الشعر والقصة القصيرة ، أما الرواية فقد خضعت فقط لتحكّم الناشر بمعاييره التجارية .

من إيجابيات المهرجان :

- عرض نتاج المنطقة الشعرى على النقاد وعلى كبار الشعراء وتسليط الضوء الإعلامى عليه .

- الاحتكاك المفيد عن طريق الحوار المباشر حول قضايا الإبداع مما يؤدى إلى سد الفجوة بين شباب الشعراء وكبارهم من جانب ، ورؤية الذات فى مرآة النقد الموضوعى من جانب آخر .

- اللقاء الشخصى والإنسانى لشعراء المنطقة الواحدة ، مما يساعد على إقامة جسور التواصل وتبادل الخبرات والتجارب .

- استجابة الوزير محافظ بورسعيد الذى افتتح المهرجان لمطلب أدباء بورسعيد بإصدار مجلة ثقافية تختص بإبداعاتهم .

- الإقبال الجماهيرى على الأمسيتين الشعريتين لسماع فن العربية الأول الذى تتهم الجماهير ظلماً بالتخلى عنه .

- جو الصراحة والمكاشفة من النقاد وكبار الشعراء لشباب الشعراء ، ويُحسب لهذا المهرجان شرف خلوه من جلسات المجاملة النقدية التى هى من أهم أسباب إضعاف مستوى الشعر .

- مشاركة الشباب فى الحوار بثقة فى النفس وجرأة على الاختلاف فى الرأى لم تصل إلى حد التجاوز إلا من قلة لم تتحمل أن ترى حجمها الحقيقى فى مرآة صادقة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صـبرى حـافـظ

من «دلتا الميسيسيبى»
دراسة فى آليات القهر المزدوج

إذا كان مسرح المرأة الذى تتبلور ملامحه الآن فى كثير من الثقافات الغربية، يطمح إلى طرح تصور مسرحى متميز للواقع الإنسانى، يتسم بسعيه الدؤب لبلورة منظور نسائى لرؤية العالم مغاير لمنظور الرجل الذى ساد فيه منذ بدايات المسرح الإغريقى وحتى اليوم، فإن مسرح المرأة السوداء فى الولايات المتحدة يضطلع بمهمة أساسية أخرى إلى جانب هذه المهمة المشتركة التى يتفق فيها مع بقية الاجتهادات النسائية فى هذا المضمار. ألا وهى محاولة التعرف على آثار ما يمكن تسميته بآليات **القهر المزدوج** الذى تنوء تحت ثقله المبهظ المرأة الأمريكية السوداء. وربما يتساءل القارىء عن الفارق بين المرأة السوداء وبقية نساء العالم، والواقع أن هناك فارقاً كبيراً، لأن المرأة الأمريكية السوداء تختلف عن نساء أفريقيا السوداء مثلا، فى أنها تعيش فى مجتمع يعانى فيه رجلها الأسود نفسه من شتى صنوف الاضطهاد. وهى معاناة ما تلبث أن تترك بصماتها على الطريقة التى يتعامل بها هذا الرجل مع نسائه، ناهيك عن أنها هى الأخرى تتعرض كرجلها لاضطهاد النساء والرجال البيض على السواء. فإذا كانت المرأة التى تتطلع للتحرر فى بقية المجتمعات تسعى للمساواة مع الرجل الذى يتمتع فى تلك المجتمعات بقدر أكبر من الحريات المتاحة لها، فإن المرأة الأمريكية السوداء تجد أنها لا تستطيع أن تتطلع للمساواة بالرجل الأسود لأن الرجل الأسود نفسه يعانى من الحرية المنقوصة. ويحتاج إلى من يدافع عن قضيته من أجل الحصول على المساواة فى مجتمع تسرى العنصرية فى بنيته القيمية والفكرية.

هذا الوضع الاجتماعى المعقد هو الذى يميز قضية المرأة الأمريكية السوداء عن بقية بنات جنسها اللواتى ينافحن عن حريتهن المنقوصة فى شتى بلاد العالم. لأن مجرد تطلع المرأةالسوداء إلى التحرر

يضعها أمام مجموعة من الإشكاليات المتراكبة ، فهى لا تستطيع التطلع إلى المساواة مع رجلها ، لأن هذه المساواة تنطوى على قبول أو بالأحرى إذعان للعلاقات العنصرية الجائرة التى يعانى منها السود جميعا . وهى لا تستطيع التطلع إلى المساواة مع المرأة البيضاء لأن المرأة البيضاء لم تحقق حريتها الكاملة بعد ، كما أن تطلعها إلى المساواة معها ينطوى على نوع من الاغتراب الذى يفصلها عن بنات جنسها السوداوات من ناحية ويوحدها مع مضطهدى جنسها من البيض من ناحية أخرى . وهى لا تستطيع كذلك التطلع إلى المساواة مع الرجل الأبيض الذى تنتقد وقوعه فى أسر الرؤى العنصرية وتناضل من أجل تحريره منها . هذا التعقيد فى قضية نساء أمريكا السوداوات هو الذى يفسر نضج طرحهن النسبى لقضيتهن ، ولجوئهن إلى أساليب ومنطلقات مغايرة لتلك التى تنتهجها المرأة البيضاء ، وهذا ما يجنبهن الوقوع فى شراك التحرر المخادعة التى تقع فيها شرائح كبيرة من المناديات بتحرير المرأة فى المجتمع الغربى .

ومسرحية (من دلتا الميسيسيبى) التى تعرض الآن على خشبة مسرح الـ (ينج فيك) فى لندن بعد عرضها فى الولايات المتحدة ، وترشيحها للحصول على « جائزة بوليتزير » كبرى الجوائز الأدبية هناك ، واحدة من هذه الأعمال المسرحية القليلة التى تكشف عن نضج كبير فى طرح قضية المرأة فى تعقيداتها وإشكالياتها المتشابكة مع الكثير من قضايا المجتمع ومشاكله . ولا غرو فكاتبة هذه المسرحية : إنديشا إدا ماى هولاند ، طالعة من قلب الخبرات التى تسعى إلى طرحها على خشبة المسرح ، والتى عانت منها حتى أكملت تعليمها وأصبحت أستاذة لأدب السود وقضايا المرأة فى جامعة ولاية نيويورك . فقد ولدت هذه الكاتبة فى واقع اجتماعى لا يتوقع منها أو لها إلا أن تكون مجرد أمرأة خاملة الذكر لا قيمة لها ، ومع هذا فقد استطاعت أن تصدم هذا العالم بإنجازاتها وأن تزرى بكل توقعاته ، لتوقظ أمريكا على ما فيها من عنف وتمييز عنصرى وقهر لا تريد القطاعات الواسعة فيها حتى مجرد الاعتراف بوجوده . كما أنها قد تمرست بالكتابة لفترة طويلة ، مكنتها من إنضاج أدواتها الدرامية على نيران هادئة من كتابة الشعر ورواية القصص التى عاشت فى طوايا تراثه الشفهى قبل أن تكتب العديد من المسرحيات السابقة على مسرحيتها الحالية . فقد كتبت من قبل (الآنسة إدا ويلز) و (قداس جنائزى لثعبان) و (الطبيبة الثانية) و (سيرة متظاهر بلا تصريح) و (إعادة تركيب ملف رى هيمفيل) ؛ لكن مسرحيتها الحالية هى التى رشحتها للحصول على « جائزة بوليتزير » لأنها استطاعت أن تضع فيها خلاصة تجربتها الحياتية والأدبية فى آن . وأن تسهم بها بإضافة متميزة من ناحية بلورة بعض الآليات المسرحية القادرة على التمييز بين منظور المرأة فى العمل المسرحى ، ومنظور الرجل فيه .

فالكاتبة تدرك أنه برغم رغبتها فى إبراز منظور المرأة فإن عليها إدراك حقيقة أن وجود الرجل وسيطرة منظوره فى الرؤية لقرون طويلة ، قد ترك بصماته الواضحة على البنى العقلية الحاكمة لطريقة تفكير المرأة نفسها ، حتى وهى ترفض سيطرة منظور الرجل . كما تدرك أيضا أن من المستحيل أن نفترض أن بإمكان المرأة أن تعيش فى عالم خال كلية من الرجال لأن هذا ينطوى لدى بعض

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المناصرات لقضية المرأة على نوع من دفن الرؤس فى الرمال ، ولهذا عملت على احتواء المسرحية لمنظور الرجل وتمييزه داخلها من خلال نوع من العرض الكاريكاتيرى له . يمكن المشاهد من تمييزه عن منظور المرأة من ناحية ، واتخاذ موقف واضح منه من ناحية أخرى . وقد اتسقت تلك الحيلة البنائية المتعلقة بتقديم منظور الرجل بشكل كاريكاتيرى ساخر ، مع مسألة قَصْر عالم المسرحية على النساء وإبعاد الرجل عنها أو بالأحرى تغيبيه من أفقها ، وكلما كان من الضرورى الإشارة لوجوده أو تقديم بعض مواقفه قامت إحدى الممثلات بالإشارة الكاريكاتيرية بشكل سريع وموجز إلى ذلك . وهذا يشير إلى وعى المسرحية بأن مجالها الزمنى لا يقل أهمية من حيث تكريسه للمرأة عن بقية العناصر الدرامية الأخرى . وبأن عليها لذلك أن تقيم توازنا حساسا بين ما تخصصه للرجل من مساحتها الزمنية وما تكرسه للمرأة منها .

فطالما أبعدت كتابات الرجل المرأة من ساحتها أو خصصت لها أدنى حيز ممكن من الاهتمام ، فى محاولة لتحويل عملية التهميش إلى واقع عيانى . ولا يقتصر وعى الكاتبة على هذه المسائل وحدها ، وإنما يرافقه كذلك الوعى بأنها جزء من حركة أدبية نسائية سوداء تضم كاتبات أخريات من أمثال **تونى موريسون ومايا انجيلو وأليس ووكر** ، وتحيل ساحة المسرحية ذاتها إلى نوع من الذاكرة الأدبية التى تؤرخ لتلك الحركة النسائية وتسجل عملية التواصل بين أجيالها من خلال اعترافها بديْنها **لأليس ووكر** خاصة ومناجاتها لها فى آخر المسرحية .

ومسرحية (**من دلتا نهر الميسيسيبى**) من نوع مسرحيات السيرة الذاتية التى نجد لها تراثا مرموقا فى المسرح الأمريكى الحديث ، من **يوجين أونيل وتينيسى وليامز** حتى **إدوارد ألبى وسام شيبارد** . فلا يمكن فصل أحداثها ورؤاها عن سيرة كاتبتها **إنديشا إدا ماى هولاند** التى ينطوى إصرارها على استعمال إسمها الرباعى هذا ، على تأكيد أيديولوجيتها النسائية بوضع ثلاثة أسماء نسائية قبل اسم العائلة الرجالى . وللمسرحية صلة من نوع فريد بجانب آخر هام من جوانب الميراث الأدبى الأمريكى ، ألا وهو الأدب المكتوب عن الجنوب الأمريكى والذى بلوره فى المسرح كل من **أونيل وليامز** ، أما عملاقه الكبير فهو الروائى العظيم **وليام فوكنر** . لكن تعامل المسرحية مع الجنوب الأمريكى يتميز عن تعامل أسلافها الأدبيين لا من حيث المنظور فحسب : أى منظور السود بدلا من منظور الرجل الأبيض ، وأزمته الناجمة عن فرض تحرير العبيد تاريخيا عليه بقوة السلاح ، وإنما من حيث انطلاقها من قلب معاناة السود وتبنيها لرؤيتهم وبلورتها لصوتهم . فلسنا هنا أمام كاتب أبيض يكتب عن الجنوب ، فهو لا يستطيع مهما كانت درجة تفتحه ومهما كان إنصافه أن يتخلى عن لون بشرته ، أو أن يصوغ لنا معاناة السود كما يعرفها السود أنفسهم ، وإنما أمام كتابة سوداء طالعة من قلب قاع الجنوب الأسود ، ومن بين نسائه .

وتبدأ المسرحية فى بدايات الأربعينيات ، ويمتد مجالها الزمنى حتى منتصف الثمانينيات فى محاولة لاستيعاب مسيرة الكاتبة الحياتية منذ الميلاد والطفولة وحتى النضج والتعليم والتحقق فى الكتابة وبها . وتنقسم المسرحية إلى قسمين ، يقدم أولهما: النصف الأول من فترتها الزمنية منذ الميلاد وحتى الستينيات ، بينما يبدأ الثانى: بعد

وصول حركة الحقوق المدنية التى تزعمها **مارتن لوثر كينج** إلى منطقة دلتا الميسيسيبى وأثر تلك الحركة على أبناء وبنات تلك المنطقة الواقعة فى أقصى أطراف الجنوب الأمريكى، وأقوى معاقل العنصرية فيه. فقد كانت حركة الحقوق المدنية بحق فاصلا بين عهدين، ولهذا كان من الطبيعى أن تكون بنائيا فاصلا بين وضعين دراميين يتفاعلان ويتعارضان معا داخل السياق المسرحى. أما بنية المسرحية الدرامية فإنها لا تعتمد على السرد التتابعى والتسلسل المنطقى أو بالأحرى الواقعى لمسيرة حياة بطلتها، وإنما على تلاحق المشاهد والجزئيات المنتقاة بعناية من لوحة حياتها العريضة، والراسمة من خلال ضربات المشاهد الحادة، لصورة قوية لتحولات تلك الحياة،

التى تطمح الكاتبة إلى أن تجعلها نموذجا لحياة الكثيرات من بنات جنسها دون أن تفقدها تلك النموذجية خصوصيتها وفرادتها. كما تعتمد تلك البنية كذلك على المراوحة بين الكلمة والأغنية، أو بالأحرى استخدام الكلمة كأداتها الأساسية دون إغفال دور الأغنية فى الترويح الدرامى فى لحظات تأزم الموقف أو تصاعد حدة التوتر فيه، بما يشى بإمكانية تسلل الميلودرامية إليه. فحساسية الكاتبة لإمكانية انقلاب المعاناة المأساوية إلى ميلودراما، هى التى تدفعها إلى استخدام الغناء أو الرقص الإيقاعى بإيجاز ولكن بفاعلية، لإنقاذ الموقف والتخفيف من لحظات التوتر المأزومة. كما أن استخدام الأغانى استطاع أن يكون كذلك واحدا من عوامل تعيين زمن الحدث لارتباط كثير من الأغانى المستخدمة بلحظات زمنية وأحداث تاريخية وعوالم قيمية معينة.

ويقدم لنا القسم الأول من المسرحية طبيعة حياة الزنوج فى الأربعينيات والخمسينيات، من خلال ثلاث ممثلات يحملن عباء المسرحية كله من البداية وحتى النهاية، تدخل كل منهن فى مجموعة من الأدوار بنفس السرعة التى تخرج بها منها، دون أن تفقدهن تلك المراوحة المستمرة بين الأدوار مصداقيتهن أو قدرتهن على الإقناع. فلكل ممثلة دور رئيسى يستمر طوال العمل، ومجموعة من الأدوار الثانوية التى تساهم فى تعميق ملامح الدور الرئيسى، وبلورة مختلف أبعاده وإيحاءاته. وهكذا استطاعت المسرحية أن تروى لنا مسيرة حياة بطلتها بقدر كبير من الشاعرية والتركيز. فنتعرف منها على طبيعة المعاناة التى عانتها منذ عذابات الميلاد والنشأة وحتى اغتصاب رجل أبيض لها فى فترة باكرة من حياتها، وهى لا تزال بعد فى ميعة الصبا.

وتقدم لنا المسرحية هذا الانتهاك البشع لآدمية بطلتها ضمن سياق من الانتهاكات اليومية المتلاحقة التى تصنع حياة السود فى الولايات المتحدة. إذ لا تستطيع الكاتبة الفصل بين هتك البيض عنوة لأعراض الفتيات السود وهن صبيات، وبين مختلف أشكال العنف التى يتعرض لها السود عامة تحت وطأة القهر العنصرى الذى يمارسه البيض. ومن هنا تنسج تفاصيل حياة شخصياتها النسائية الرئيسية الثلاث على لوحة، لحمتها العنف الدموى الذى تتعدد تجلياته ومصادره على مد العرض، وسداها القهر الذى تكشف لنا عن آليات تغلغله فى أغوار الشخصيات، حتى أصبحن يمارسنه ضد بعضهن البعض دون أن يدرين. فحتى طريقة لعب البنات الزنجيات مع بعضهن لا تنهض إلا على آليات هذا العنف الذى يدفع القويات إلى قهر الضعيفات، بل ويوقع الضعيفات فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحبولة اعتياد هذا القهر ، بل واستعذابهن له . كما أنه يوقع المجتمع كله فى أنشوطته ، فلا تنهض العلاقات بين بنيه إلا على أساسه ووفق منطقه الشائه . فيكون من الطبيعى أن يقتل الأسود أخاه لأتفه الأسباب ، أو يتحداه ويستثيره لعجزه عن تحدى عدوه الأبيض . فمن خصائص تغلغل القهر فى الذات البشرية أنه يبحث عن أضعف حلقات السلسلة حتى يعرب عن نفسه عبرها .

لكننا برغم سيطرة العنف وسطوته الخانقة ، نتعرف فى هذا القسم على قدر كبير من ملامح النشأة الزنجية وما تتضمنه من سياق ثقافى وحضارى متميز . يختلط فيه العلم بالسحر والدين بالخرافة . وتتجلى عبره قدرة المرأة الزنجية على تحدى العلم نفسه والعصف بتحذيراته المتعددة والانتصار عليها فى النهاية ، كما نعرف من خلال قصة المرأة التى أنجبت ثلاثة عشر طفلا ولم تعبأ بتحذيرات الأطباء بضرورة الامتناع عن الإنجاب . فالإنجاب بالنسبة للسود أحد أشكال التحدى القليلة المتاحة لهم دون خطر كبير . كما نتعرف فى هذا القسم كذلك ، ومن خلال تحول البطلة إلى راقصة فى أحد الملاهى المتنقلة ، على نوعية المهانات اليومية التى يعيشها السود ، وأهم من ذلك على كيفية استيعاب تلك المهانات اليومية فى حياتهم العادية إلى الحد الذى أصبحت معه جزءا من النسيج اليومى لتلك الحياة . لهذا كله تبدو حركة الحقوق المدنية الزنجية وكأنها الجواب المنتظر على تراكم العنف والمهانات على السود ، بل وكأنها برنامج الحد الأدنى الذى يطرح نوعا من الخلاص . فقد أتاحت هذه الحركة للبطلة التحرر على الأقل من سطوة تصور السود عن أنفسهم ، وهو التصور الذى صنعه لهم البيض وكرسوه بطريقة تعاملهم معهم . والواقع أن الكاتبة تضع التحرر من إسار ذلك التصور فى مقدمة كل أشكال التحرر الأخرى ، أو شرطا أساسيا لها . فتصور الإنسان عن نفسه ومكانه فى العالم من أهم الدوافع المحددة والموجهة لحركته والصائغة لطموحاته . وتغيير هذا التصور هو المقدمة الأساسية لأى تغيير . فلو لم يوقن الإنسان بأن فى استطاعته القيام بعمل ما لما كان ممكنا على الإطلاق أن يضطلع به مهما كانت ضآلته . ومن هنا ركزت المسرحية فى القسم الثانى على التعرف على الصعوبات المرتبطة بمسألة تغيير تصور السود عن أنفسهم ومكانهم فى العالم الذى يعيشون فيه . وكيف أن البطلة قد فوجئت بأن باستطاعتها القيام بأشياء لم تكن تتصور أنها قادرة على الاضطلاع بها ، لأن أقسى أشكال الاستعباد هى تلك التى تتغلغل فى داخل المسْتعْبَد والتى يصبح انتزاعها من أغواره نوعا من الصراع المدوخ الذى تتبدل فيه الرواسى وتتغير البديهيات .

ولا يكتفى هذا القسم بتناول أشكاليات تغيير تصور السود عن أنفسهم ، وإنما يسعى كذلك إلى التعرف على مختلف أشكال البنى الثقافية التى نتجت عن سيطرة القهر العنصرى ، وعلى دور تلك البنى ، من صورة الذات والعالم حتى الدين ، فى تكريس حالة الاضطهاد بشتى أشكالها المزدوجة ، لا اضطهاد البيض للسود فحسب ، وإنما اضطهاد السود لبعضهم البعض ، بل واضطهاد الأسود لذاته من خلال اليقين بأن قدرات هذه الذات أقل فى الواقع مما هى عليه ، وبالتالى حرمانها من كثير من حقوقها الأساسية مثل حق التعليم وحق الحلم بحياة سعيدة . فالحلم من أدوات دفع الذات إلى العمل على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التخلص من شتى أشكال القهر والعنصرية ، وهو الوازع على أخذ الذات مأخذ الجد حتى تستطيع التحقيق والإنجاز . ومن هنا نستطيع القول بأنه إذا كان هدف القسم الأول من المسرحية هو تقديم بنية الواقع الاجتماعية ، وبلورة تفاصيل مناخه السياسى والاقتصادى ، فإن القسم الثانى يحاول التعرف على نوعية التصورات الناجمة عن هذا كله واكتشاف السبل الكفيلة بالتحرر منها . كما أنه يسعى إلى الكشف عن صعوبة التحرر من ربقة الوضع العنصرى الذى كانت سيطرة آلياته أكثر حدة من أن تطيح بها حركة الحقوق المدنية مرة واحدة .

ويبدو أن المسرحية تريد أن تؤكد أن تحرر السود لم يكتمل بعد ، وإن قطعوا خطوات لا يستهان بها فى هذا المجال . فانتهاؤها بطقس زراعة الزهور كان ذا دلالة مزدوجة : تنحو إلى تأكيد التواصل بين أجيال حركة التحرر ، والاعتراف بفضل **اللواتى** ضحين بحياتهن على **الطريق** ، كما تسعى إلى الإيحاء بأن المسيرة لا تزال فى بداياتها . وأن فى الطريق أكثر من شوط لم نقطعه بعد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسماعيل صبرى

جويس منصور.. الآنسة الغريبة !

فى غمرة الاهتمام الجديد بالسيريالية كحركة فنية وفكرية كبرى فى القرن العشرين ، بدأت الشاعرة والكاتبة السيريالية المصرية الراحلة جويس منصور تحتل مكانتها فى عالم الأدب والشعر بصدور أعمالها الكاملة تحت عنوان «جويس منصور الأعمال النثرية والشعرية» فى أكثر من ستمائة وخمسين صفحة عن دار «اكت سود» Actes Sud

وقد ظلت جويس منصور حتى نشر أعمالها الكاملة شخصية بارزة فى الحركة السيريالية نظرا لصداقتها الحميمة مع أندريه بريتون منظر السيريالية الأول ومع عدد من كبار فنانى السيريالية مما جعلها ملهمة السيريالية وراعية سهراتها وحفلاتها الفريدة التى كانت باريس بأسرها تتحدث عنها فى حينها .

وجويس منصور تنتمى إلى الطبقة الارستقراطية المصرية وكانت قد ولدت فى انجلترا فى عام ١٩٢٨ وعاشت جانباً من شبابها فى مصر وكانت من أبطال العدو والسباحة ، كما كانت نجمة من نجوم المجتمع المصرى ، وهو الدور الذى استمرت فى القيام به بعد زواجها واستقرارها فى باريس حيث قادتها اهتماماتها الأدبية إلى حظيرة السيريالية ، فقد كانت تهوى الكتابة كما تهوى اللعب ، وكانت تكتب الشعر لكى «تلعب بالكلمات وتتسلى باغتيال الأفكار المسبقة بتحوير الأحكام والأقوال المأثورة» مما جعلها تقول عن نفسها «كل ذلك يجعل منى آنسة غريبة !» ورغم كتاباتها المتعددة والمتناثرة التى دابت عليها حتى وفاتها فى باريس فى عام ١٩٨٦ ورغم أن ناشر أعمالها الكاملة يؤمن بأن أعمالها الأدبية الفنية تركت على الأدب الحديث بصمتها البراقة والمتميزة ، فقد توارت كتاباتها بكثافتها وتميزها وراء شخصيتها المثيرة المتفردة .

ويقول نيسان صاحب دار نشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(اكت سود) .. أن جويس منصور لم تخطط مسبقا أو حتى تختر النصوص التى ستنشر ضمن أعمالها الكاملة ، فالكتابة عندها كانت تأتى حين يتصادف أن تهيم بين الحقيقة والحلم ، ولذلك كانت نصوصها التى تنشرها فور كتابتها تبدو كمالو أنها تخصب حقولا من عدم اليقين ، وكانت متناثرة إلى درجة أنه عند وفاتها منذ خمس سنوات وحتى اليوم لم يكن من الممكن الوصول إلى الاطلاع على أعمالها إلا بصبر دؤب كهذا الذى نحتاج إليه فى مطاردة التحف والأعمال النادرة» .

ويضيف «أن فكرة جمع أعمالها طرات ذات ليلة اجتمع فيها عدد من أصدقائها الذين سيطرت عليهم هذه المرأة متعددة الأوجه ، وما أن طرحت الفكرة حتى وجدت أصداء إيجابية لدى الأصدقاء والناشرين كما لو أن الاقتراح قد جاء استجابة لتوقع قديم وكضرورة» .

وهكذا فإن جويس منصور التى لم تعتبر نفسها قط كاتبة أو شاعرة ، بل كانت الكتابة والشعر بالنسبة لها امتداداً طبيعياً لحيوتها ولنظرتها إلى العالم ، قد نجحت فى بناء عمل أدبى متكامل مزجت فيه بحرية كبيرة ايروس ، وتاناتوس — أى الحب الجسدى ، والموت — وهو مايتجلى بقوة فى أعمالها الكاملة التى تصدر بعد خمس سنوات من وفاتها .

وجويس منصور كانت بطلة رياضية فى مصر حطمت عدة أرقام قياسية فى سباق مائة متر عدو وفى الوثب العالى . ولكنها على الأرجح تعرفت على السيريالية فى مصر أيضا حيث كان أول احتكاك لها بالسيريالية من خلال الشاعر جورج حنين فى الاربعينات . وعندما وصلت إلى باريس نشرت أول دواوينها الشعرية فى عام ١٩٥٣ بعنوان «صرخات» ، ووجدت مكانها على الفور بين أعضاء المجموعة السيريالية . ويقول عنها مارسيل بيلو أحد أعضاء المجموعة فى هذه الحقبة «هذه الساحرة الصغيرة ذات العيون الجميلة جاءت من مصر — فى هودج على الأرجح — لتأسر لب آخر السيرياليين الكبار» . ولكن بظهور أعمالها الكاملة التى كانت قد نشرت فى أكثر من خمسة عشر كتاباً منفصلاً يتضح أنها لم تكن مجرد وجه نسائى بارز فى المجموعة السيريالية ولكنها أسهمت بإبداعها المتميز فى التأثير فى الحركة الادبية والفنية لعصرها . وإذا كانت قد عرفت أساسا بفضل قصائدها الشعرية فلقد نشرت أيضا نوعاً من القصص والروايات غير التقليدية مثل «المضطجعون الراضون» و «يوليوس قيصر» وهى ليست قصة تاريخية على الإطلاق وهو مايتضح منذ العبارة الأولى التى تصدم القارىء «لقد ولدا معا فى سادوم من بقرة وحفار قبور بعد ساعتين من العمل لم يكف خلالهما الحفار عن تجرع البيرة .

أما «المضطجعون الراضون» فتبدأ هذه البداية الغريبة المثيرة للدهشة «فى البدء كان الإله يسكن ثقبا فى الارض وشقيقه التوأم كان يضطجع فى السماء ، وكان الكون بلا شكل فارغا من كل شىء ، باستثناء بعد الشذرات الإنسانية الحية فى الأعماق يخيم عليها الفكر الخلاق» وتوالت أعمالها التى عكست على الدوام هذا الطموح لإعادة خلق العالم عبر نظرة سيريالية ومن خلال شخصيات تاريخية أو دينية ، مريم ، إيرميا وأيوب ، يوليوس قيصر ونابليون .

وأسلوب جويس منصور فى كتابة الشعر وفى أعمالها النثرية وهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى يمكن وصفه بحالة هذيان إبداعى مستمر، وجد شكله النهائى بفضل تلاقى عدد من الصدف فبعد التقائها بزوجها الثرى سمير منصور فى نادى اليخت بالقاهرة وبعد زواجها منه أصبحت تمضى نصف وقتها بين القاهرة وباريس وكانت فى العشرين من عمرها حينئذ ورغم أنها تركت جميع أنشطتها الرياضية جانبا فلم تكن تفكر حينئذ فى الكتابة وفى عام ١٩٥٢ بدأت تمارس «الكتابة الآلية» إحدى طرق الإبداع التى مارستها المجموعة السريالية وكانت النتيجة ديوان الشعر المسمى «صرخات» والذى وجد بعض أصدقائها انه يستحق النشر. غير أن هذا الديوان لفت نظر أندريه بريتون منظر السريالية الأول الذى كتب لها وهى فى مصر ليخبرها إعجابه بالديوان، وبعد بضعة أشهر التقيا فى باريس للمرة الأولى ليصبحا صديقين حميمين لاينفصلان أبدا حتى وفاة بريتون. وتدعى بعض الشائعات التى تعكس الدهشة من البروز المفاجىء للكتابة الأدبية فى حياة جويس أن بريتون أعاد كتابة أعمالها فى كثير من الأحيان. ورغم أن مدى التأثير الذى مارسه بريتون على جويس يصعب تحديده على وجه الدقة فإن كتابها الأول صدر قبل أن تلتقى مع بريتون، كما أنها استمرت فى الكتابة لمدة عشرين عاما بعد وفاته.

ومنذ الوهلة الأولى لم تعرف جويس اى حياء فى كتاباتها وتعرضت بوضوح لكل مايتعلق بالجنس الذى كان يرتبط دائما عندها بالموت ومارست كتابة متحررة من أى قيود أو قواعد اجتماعية أى الكتابة التى دعا دائما السيرياليون إلى ممارستها.

فديوان «صرخات» يبدأ بأبيات تقول «أحب جواربك التى تشد سيقانك أحب مشد صدرك الذى يسند جسدك المهتز، تجاعيدك، صدرك المترهل، عظامك الناتئة شيخوختك تلتصق بجسدى المشدود» وينتهى الديوان نفسه بأبيات تقول «خطايا الرجال هى جمالى جروحهم هى الحلوى اللذيذة أحب أن أمضغ افكارهم الخبيثة لأن قبحهم يصنع فتنتى».

وتتميز كتابة جويس فضلا عن توهج مخيلتها الجنسية الكابوسية — إن جاز القول — بتمتعها بروح دعابة انجليزية تعزى إلى تعليمها فى المدارس البريطانية ولعل هذا هو الذى أوجد ارضية مشتركة فورية بين جويس وسمير منصور وأندريه بريتون الذى كان اللقاء معه بداية حياة جديدة لهما.

ويقول سمير منصور: «لقد كان بريتون يتمتع بجاذبية غير عادية أسرت كل من عرفه من الرجال أو النساء». وتحت تأثير بريتون بدأ سمير يهتم بالقطع الفنية وخاصة الفنون البدائية لحضارات المحيط الهادىء، وسرعان ما أصبح احد الهواة المحنكين فى هذا الميدان، ويتذكر سمير منصور أنه «فى الوقت الذى لم يكن احد يرغب فى شراء هذه الأعمال، كان اندريه بريتون من هواة جمعها، وقد عاش لفترات طويلة على أرباح إعادة بيع هذه التحف والأعمال الفنية البدائية أكثر مما كان يعتمد على ريع كتبه. وكان يخصص ساعتين أو ثلاثا كل يوم للتجول فى سوق العاديات. وكانت كثيرا ماترافقه جويس فى هذه الجولات وعندما كان يعثر على قطعة تعجبه دون أن يمتلك ثمن شرائها فقد كنت اقوم أنا بشرائها».

وتراكمت المشتريات وهدايا الأصدقاء لتجعل من مجموعة سمير وجويس منصور مجموعة نادرة من

حيث الثراء والنبوغ. غير أن جويس وفقا لما يقوله زوجها لم تكن لديها أدنى فكرة عن قيمة هذه الأشياء «وعندما كانت تسألنى فى بعض الأحيان عن سعر لوحة اشتريتها بمائة فرنك وأقول لها مليون فرنك فإنها كانت تصدقنى على الفور، وإذا كنت قد اشتريتها بعشرة ملايين وقلت أنها بخمسمائة فرنك فإن الأمر لم يكن يشكل أدنى فارق بالنسبة لها، فلم يكن لديها أى إدراك للحقائق المادية. وعندما كانت تجد نفسها بمفردها بالمنزل فقد كانت تأكل قطعة من الخبز لأنها لم تكن قادرة حتى على سلق بيضة».

وهكذا كانت جويس متحررة تماما من مشاكل الحياة المادية ولايشغلها سوى نشاطها داخل حلقة أصدقائها المقربين وبالنسبة للكتابة «فلم تكن تفرض على نفسها أى نظام. كانت تقرض الشعر بصورة فورية وكأنه يأتيها كطفرات وكانفعلات، دون أن يرتبط ذلك بأى جهد «ويردف سمير منصور قائلا «لم أكن أراها تكتب على الاطلاق فقد كنت اقرأ كتبها بعهد انتهائها، وكانت فى العادة تعطى المخطوطة لابنها ليقوم بتصحيح أخطائها الاملائية العديدة».

وبالنسبة لجويس كان الأدب عيداً دائما واحتفالا بهيجا وفى بيتها الفخم اقيمت آخر الاحتفالات السريالية الكبرى، وهى تنفيذ وصية المركيز دى ساد الكاتب الملعون — فى عام ١٩٥٩. ويتذكر الناشر بوفير الذى كان من بين من حضروا هذه «الليلة التاريخية» «لقد كان هناك نحو ستين شخصاً فى قاعة صالون شقتها الذى يشبه ساحة الكاتدرائية. وعلى دقات الطبول دُفع إلى داخل القاعة بتمثال ضخم يصل ارتفاعه إلى ثلاثة أمتار. وكان يشبه تمثال الكومندور فى مسرحية «دون جيوفانى» الشهيرة لموزار، وكان التمثال مصنوعا من الخشب الرمادى وكان يقف بداخله الممثل جان بنوا ويدفعه إلى الأمام مخلفا ضوضاء رهيبة وإذا بعضو هائل الحجم من الخشب ينتصب ثم ينزلق لأسفل مثبتا على أوتار من آلة البيانو وفجأة توقف التمثال وفتح صدره، وهنا أمسك بنوا بموقد جمر وكتب على صدر التمثال أربعة حروف نارية تمثل اسم المركيز دى ساد!

وفى أغسطس ١٩٨٦ توفيت جويس منصور وهى فى الثامنة والخمسين من عمرها متأثرة بمرضها بسرطان الثدى. وقد كان الموت وبالتحديد مايسبقه من أمراض ولاسيما السرطان من الأفكار المسيطرة التى شغلت جانبا كبيرا من أعمال جويس منصور وفى ديوانها «التوبة الكبرى» الذى صدر فى عام ١٩٨١ تقول «إذا كان الحصان هو وطن البدوى فالذبابة هى حاجز الريح للأعمى والثدى هو مرمى السرطان والحرب ليست سوى حلم بندقية».

غير أن المرض واقتراب الموت لم يضعفا من كبرياء جويس أو تشوقها لمعرفة سر الموت وقبل وفاتها بشهور كتبت تقول فى آخر دواوينها الثقوب السوداء — «هل لابد من تنفس الموت لتبرأ أرواحنا أن أشجار القيقب تنحت الريح بدون سكين. إننى اتشوق لمنعطف الطريق وحلقى جاف من الأرق منتشية بالموت» وفى مكان آخر من نفس الديوان «وإذا التف اللسان حول القضيب مثل الثعبان يحتضن الشجرة كأنه قضيب حى يلتصق بالخشب الميت فلماذا تترنح المخيلة

علي نغم الكلمات داخلة .. خارجة» .

ويقول نيسان ناشر الأعمال الكاملة لجويس منصور فى مقدمته «إن أعمال جويس منصور التى تزداد عنفا وتميزا بجمعها فى مجلد واحد تبدو غير محتملة لهؤلاء الذين استنوا قاعدة لقراءتهم تتمثل فى البحث عن الهدوء والتسلية ، اذ أن المخاطرة بتذوق الدوار والنشوة فى كتابات جويس ، وتحمل الفعل الفاضح وانتهاك المحرمات الذى تمارسه يعنى ببساطة أن تترك نفسك لكى يجرفك طفح الكلمات وفيض الصور ومد وجزر اللعنات ، أن تترك نفسك فريسة لاشتعال الجنس ، وانتفاضة الاجساد ، وتلاصقها الحميم ، وعصيان الأحاسيس ، وتمزق النظرة ، وتمرد الكلمة ، وفزع النجوم أن تترك نفسك غريبا فى بحر القلق الذى تثيره القصص الشاذة والصمت الرهيب للأسئلة المطفأة» .

وحتى اذا لم تثر فينا أعمال جويس منصور نفس الحماسة التى تثيرها لدى اصدقائها فلا شك أن كل من سيقرأ هذه الصفحات المتوهجة سيصدق على ماجاء فى نهاية ديوانها تمزقات» حيث تتضرع جويس مصلية فى إطار ابيات لايغيب عنها بعدها الساخر فتقول «اسمعنى ياربى لقد دفعت دينى وصلواتى تعادل صلوات جارتى» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم رمضان

مهرجان الشعر العربى الهولندى

١ —

هل تستطيع ان تفهم امستردام فى زيارة خاطفة ؟ هل تستطيع أن تتبين الجواب الخفية فى ثقافتها ، ما الذى تعرفه عن هولندا غير معرفتك بفان جوخ ورمبرانت وسبينوزا ، وهل تعرف هؤلاء حقيقة ، أم هى معرفة ناقصة خالصة النقص ، ألا تصيبك الحيرة عندما تمشى مع سعدى يوسف فى احد شوارعها وتسأله وأنت تعلم انه تائه فى أوربا ومسجون بعواصمها : «قل لى ياسعدى هل كنت ستكتب شعراً لو انك ولدت فى هولندا» ، ويجيبك : لا ، هكذا وبشكل قاطع ، ألا تكبر الحيرة وتصبح غلاماً حول دماغك عندما تسمع الأستاذ بيتر سمور أستاذ الأدب العربى بجامعة امستردام يحدثك عن زوال الأخطار التى كانت تقلق المواطن الهولندى فالبحر ياسيدى ، ويابسة هولندا أدنى من مستوى البحر ، توقف عن إخافتنا بإنشاء السدود القوية ، والحرب النووية تراجعت وابتعدت عن مراكز رؤيتنا للمستقبل بانهيار الاتحاد السوفيتى ، فى امستردام كل شىء اكبر من حجمه المألوف لنا ، الحمام والاحصنة والقطط والكلاب ، أما البرتقال فحجمه قريب من حجم الليمون ، لانهم يزرعونه فى صوبات ويقطفونه مبكراً . الفكر فى هولندا بدا لى هكذا ، والشعر ايضاً بدا كانه برتقال ، فالمثقف الهولندى لايعانى التعقيدات التى يعانيها المثقف العربى ، ويعلن سخريته الكاملة من اية محاولة للربط بين الشعر والسياسة . فى هولندا لايوجد — كما قال لى بيتر سمور — يسار على الأطلاق ، أفراداً أو مجموعات ، لا أكتمك وأنا أمشى فى شوارعها النظيفة التى يغلب على مبانيها الطرز القوطية الحديثة ، كما نبهنى أيضا بيتر سمور ، كنت أشعر وكأننى فى مستشفى كل شىء فيه معقم ونظيف ، هذه ليست المدينة الفاضلة التى نبغى تشييدها بدلاً من مدينتنا ، كان حنقى على جيل التنوير الذى بهرته أوربا أكبر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كثيراً من دهشتي .

٢ ـ

الوقت : من ٥ وحتى ١٢ فبراير ٩٢

المكان : أمستردام ـ روتردام ـ أوترخت

المناسبة : مهرجان الشعر العربي الهولندي

الضيوف : العرب :

أدونيس (سوريا) ـ سعدى يوسف (العراق) ـ عبد اللطيف اللعبي (المغرب) ڤينوس خورى (لبنان) ـ محمد الأشعرى (المغرب) ـ سيف الرحبي (عمان) ربيعة جلطى (الجزائر) ـ نداء خورى (فلسطين) ـ عبد المنعم رمضان (مصر) .

ـ الهولنديون :

يان البورخ ـ ايلما فان هارن ـ يوديت هيزبيرخ ـ خيرت كاونيار ـ يان كاوبير ـ وليم أوتن ـ بيرت سخيربيك ـ ميخائيل ريمان

الجهة المنظمة : مكتبة الهجرة بأمستردام بالاشتراك مع بعض المؤسسات الرسمية وبإدارة السيد عبد الرزاق الثبيتى وزوجته النشطة سيمون .

السيرة : هذا هو المهرجان الأول للشعر العربي الهولندى والخامس ضمن سلسلة المهرجانات التى نظمتها مكتبة الهجرة ، وفى سنوات سابقة حضر من مصر الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى ، والروائى جمال الغيطانى .

شعار المهرجان : جسر بين ثقافتين

هامش المهرجان : عزفت فرقة الكندى الموسيقية مقطوعات من التراث السورى المصرى (عصر النهضة فى القرن التاسع عشر) وكذلك مقطوعات من التراث العراقى فى العصر العباسى ، والفرقة مكونة من قانونجى باريسى ونـاياتى سورى بارع ورقاق سكندرى .

٣ ـ

فى كلمة الشاعر ميخائيل ريمان والتى كتبها كتعريف للشعر الهولندى إصرار على أنه من أهم منجزات الشعر الأوروبى ، فهو ينبه إلى أن رأى الشخص الذى له معرفة بسيطة بالشعر الهولندى كرأى من له معرفة بسيطة بالمناظر الطبيعية الهولندية ، أى أن كلا الرأيين يظهران وحيدى الشكل والسياق ، لكن من يكرر النظر يرى الاختلاف فيهما لأنه اختلاف مكوّن من مظاهر لاتبدو للنظرة الأولى ، تتغير المناظر بتغير السماء والجو ، وكذلك حال الشعر لاتظهر جزالة ألوانه وأساليبه المختلفة إلا للناظر الحاذق . لهذه المناظر الطبيعية دور هام فى الشعر الهولندى حتى كادت أن تكون فى الخمس عشرة سنة السالفة شيئاً عمومياً متداولاً ، هى المدار الفنى الذى ساعد جيلاً من الشعراء على تقرير مستـواهم ومقامهم الشعرى فالشعر حينئذ هو موضع ومجال الشاعر فى الدنيا وفى علاقته مع نفسه وكتابته ، حينئذ يبدو لأول مرة الميل لما يسمى الشعر الشعرى ، أى الشعر الذى لايدور حول الشاعر بل حول الشعر نفسه ، هذا الميل ظاهر منذ ١٩٥١ وهناك حتى الآن شعراء بارعون يمثلون هذا المذهب ، وكان هذا الجيل من الشعراء هو المسؤول عن التجديدات التى بدأت واستمرت من ذلك العام جيل الخمسينيات هذا كان يبحث عن مواضيع ونظريات وأشكال وتغيرات جديدة ، كانوا شعراء غزيرى اللغة والتعبير وصورهم هوائية كأعمال رسام ذلك العهد ، كانوا مدعوين إلى البديع والبلاغة الشعرية ولغة ذات قوة سحرية ، أما البلاغة فإنها لن تفارق الشعر الهولندى ولعل سبب ذلك يرجع إلى شعر القساوسة فى

القرن التاسع عشر ، فهناك صيغ للعزائم فاخرة ، لم تزل فى نظر شعراء الوقت الحاضر ملتئمة بالشعر لازمة له — فى الستينيات أخذ الشعر يميل إلى الألفاظ البسيطة والأحداث اليوميه والعادية ، كانت هذه البساطة عودة لغزارة التعبير ، الآن يلح الشعر على كونه طقساً وعلى كون اللغة غريبة وعلى أن الامكانيات صالحة للشعر حتى يدخل باب الفلسفة وبالضبط الفلسفة اللغوية .

٤ —

قصائد :

ضريح فينسنت فان جوخ — للشاعر يان كاوبير

إذا تلوّن البحر بالأصفر الرقراق
والأخضر الناعم والبنفسجى
الجميل
وإذا تداعى إلى ذاكرتى الهواء
والشجر واللحية وحقل الحنطة
ستقوم مطحنة البن بصنع فنجان
القهوة
من رؤوس فلاحى «برابنت»
ها أعمالك العظيمة تثقل أيادى
العظماء
يندهش ساعى البريد وزوجته
إذا شاهد على التقويم السنوى
الكنيسة المزدحمة بالصيارفة
تطفو أيقوناتك المقدسة على سطح
البحر
وتدفع أقوى عاصفة بعيداً
وتغطى ضوء الشمس الذى نريد
الاحتفاظ به
فى الخزائن الحديدية وفى البيوت
البسيطة
تتعلق أنت على الجدران
ويصير الغنى فقيرا والفقير غنيا .

اغنية للشاعرة يوديت هيرزبيرخ

رجاءً لاتكذب علىّ
لأن شىء كبير ولا فى شىء آخر
أفضل أسوأ شىء
من أن تكذب لأن ذلك أكثر سوءاً
لاتكذب فى الحب
إما شىء تشعر به أو شىء
وددت أن تشعر به
أفضِّل أن أحزن على أن تكذب
لأن ذلك أكثر إحزاناً
لاتكذب علىّ فى الخطر
لأى أشعر بخوفك
وما أتبينه فهو واضح
وإلا فأنا أجهلك وهذا أكثر خطراً
لاتكذب على فى المرض
أفضل مشاهدة تلك الأعماق
عن الضياع فى إحدى حكاياتك
المخترعة
التى تضيّعنى فى أعماق أعمق
لاتكذب علىّ حول الموت
لأننا مادمنا هنا
أجدُ مالايمكن إختراقه
عدم إفادتك بما تفكر
مؤسف أكثر وأقرب إلى الموت .

قصيدة إلى صديق مهزوم للشاعرة إيليما فان هارن

متى بدأ الألم يقودك ؟
دون أن يقترب من منظر طبيعى
رحب
فى أى وقت وصل الألم إلى أبعد
مدى ؟
كل شىء فى رأيك ثقيل
أثناء السير فى البوابات المنخفضة
تنحنى برأسك
وتعلم أنك لن ترتطم بشىء
تنحنى
بظهر أعوج ،
وحاجبين مقطبين
لماذا تخشى على الموت ؟
لاتربط الموت
وكأنك تربط شجيرة ورد
طرحها المطر
صريعة فى مكانها
بأربطة لاتحل ، جامدة

ما أجمل الورد
يفوح بشاعرية وروعة
ليست للموت شاعرية
فقد خبّأ فى أحشائه
كل الورود والأزهار .

٥ ـ فى المهرجانات تكون الكواليس هى مركز الحياة السرية الأكثر جدارة بالمعاينة والرصد ، حيث يتم التعارف بلا أصول مرعية وبدون حشمة ، فيكون دخولك فى ثقافة الآخر وحشياً وعلى قدر الطاقة ،

هكذا عرفت قول سعدى يوسف : الشعر العربى باعتباره شعر أمة خاضعاً لشروط تطور متماثلة وضمن سياق معين ، لم يعد قائماً مثلماً كان الأمر أيام الخمسينيات والستينيات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ســالــم حميش

« جــاك بـيرك » ومســألة الاستشــراق

المستشرقون - إلا القليل منهم - يعطـون الانطبـاع أنهم ينتمـون إلى مجمع علمي له عصبيته وتقاليـده . القاعدة العامة ان بينهم يخيم جو من التسامح والتعاضد وحسن الجـوار وحتـى حينمـا يتعـدون عـن وعي أو لا وعي هـذه القاعـدة ليتبادلـوا الانتقـادات أو الطعـون ، فـإنهـم يحرصون على أن يبقى ذلك خـاصا بهم كأعضاء أسرة واحدة .. ولكن ، بمجـرد ما يـرتفع صـوت من خارج الحـرم المجمعي ليصوغ انتقـادات أو يباشر بعض المراجعات المحرجة في حـق المستشـرقــين ، تـرى هؤلاء يشعـرون بتـدخلـه فيما لا يعنيـه أو بجحــوده ، ونكـرانـه للجميـل ، وتــراهــم يتــذمــرون ويــعبســون أو يقابلونه بالتحـديات ، كمـا حدث مثـلا مع إدوار سعيـد ... سؤالي : ما هي من حيث المشروعية المعرفيـة شروط إمكان نقد الإستشراق ؟

- ج بيرك : بدءا ، أعرف « الشرق » بـالحضـارات ذات اللــغــات « الشرقية » ، وغالبيتها إسـلامية ، أمـا « المستشرقـون فهم الباحثـون الغـربيو الأصـل ، الذين يشتغلـون بتلـك الحضــارات ، إن هـذا هــو التعريف الشائع ، وإن كان غير جامع أو مانع .

جـوابي على سؤالكم : تنتقـدون عنـد أولئـك البـاحثـين تـوجههم التعاضدي : فكيف نعجب من هـذا وهم يهاجمون كباحثين . وتضيفـون سائلين : ما هي شروط انتقادهم على نحو موضوعي مناسب ؟

بالفعل ، إن ذلك ممكن ، **سلبيا** ، باتباع طـرق النقد التخصصي ، أي بوضع أعمالهم على محك الواقع الذي وسعـوا إلى تحليلـه . كمـا أن ذلـك بإمكاننا وحتى من واجبنا ، **إيجابيا** ، من خلال إنجاز أعمـال تكون علميـا أحســن وأقــوى . ودون هــذيــن الشرطين ، لا نأتي إلا بنشر ظلامية جديدة ، موهمين « الشرقيين » بأنهم وحدهم قادرون على دراسة أنفسهم ، بـدعوى أحقيـة الانتماء الأصـلي ، وهذا ، في الاتجاه العكسي ، من شأنه أن يمنع عليهم بالطبع دراسة ديكارت

أو هيجل المخصوصين على « الغربيين » وحدهم .

إن الروح الإنسانية واحدة ، ونظرة الغير ، إن كانت لها عيوبها ومكامن ضعفها ، فإن لها أيضا محاسنها . وفى كل الأحوال ، لا يلزم تشجيع الشباب الشرقى على الأخذ بحلول الكسل والاكتفاء الذاتى .

هل يعنى هذا أن الباحثين العرب النشطاء فى النقد السلبى للإستشراق ، لا يزالون دون المستوى المطلوب من النقد الإيجابى ، كما عرفتموه ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف تفسرون صعوبات الباحث الوطنى فى أن يفعل أحسن من المستشرق ؟

ـ ج بيرك : طبعا يتضمن الوسط الثقافى العربى أسماء كبيرة لباحثين يكتبون بلغتهم وكذلك بلغات غربية ، فرنسية أو أنجليزية ، كقسطنطين زريق وماجد فخرى وعبد الرحمن بدوى وعبد الله العروى وهشام جعيط وغيرهم . وإن كان عددهم لازال محدودا فمن دون شك لأن الشروط السياسية ـ الاجتماعية لا تكفل عموما للمثقف الأمن والاستقلال اللازمين لكل إنتاج متواصل وهناك أيضا تلكؤات البيدغوجيا العربية التى لم تتطور حقا منذ كتاب طه حسين الممتاز « مستقبل الثقافة فى مصر » أضف إلى كل ذلك ما نجده عند الانتلجنسيا العربية من مجاملة للسياسيين الحاكمين . وكلها عناصر نتمنى أن تكون مؤقتة وعابرة ويظهر لى أنه يلزم اليوم السعى إلى التغلب على مصدر كل الصعوبات أى إلى التوفيق بين التعليم الجماهيرى الواسع وبين الحفاظ على مستوى كيفى لائق ، كما فعلت أوروبا إبان القرن الماضى .

يعيب ماسينيون على بعض المستشرقين تشريحهم لحياة الثقافة والتراث على نحو يفقدها لحمتها المشعة ... على ضوء هذا المطعن،لنا أن نفهم أن المعرفة الاستشراقية الواسعة ـ حتى فى شكلها الأكثر تعمقا فى باب الاحاطة التاريخية واللغوية ـ يمكنها أن تنطوى على مخاطر العمى أو على معاطب مضلة ضارة . فإذا كان هذا صحيحا ، ماهى ، حسب تجربتكم ، الاجراءات الاحتياطية التى يلزم اتخاذها لإحسان تسيير الإحاطة المعرفية التى تظل رغم كل شىء لازمة وشرطية ...

ـ ج بيرك : إن سسيولوجيا المعرفة تظهر حقا المخاطر التى تحدق بالموضوعية العلمية من جراء انتماء الباحث إلى طبقة اجتماعية بعينها ، أو إلى ثقافة أو وطن . وكل منهجية علمية هى جهد للتغلب على تلك المخاطر .

علاوة على ذلك ، يظهر أن سؤالكم يستهدف أساسا التحصيل الموسوعى erudi lion الذى ليس فى تصورى سوى شكل قبلى للمعرفة . فالعالم الحق لا يلزم أن يتوقف عنده ، بل عليه أن يتجاوزه حتى يرقى إلى فهم العمق الإنسانى طى تنوعه الجغرافى والتاريخى ، أى فهم الشمولى من خلال الخصوصى .

خارج الوصف ، أى فى مجال التفسير والتنظير سجل الاستشراق الكلاسيكى أهم نقطه السيئة ، إذ انتهى مع وجوه كرينان وماكدونالد وبيكر وهرخرونيه وجيب مثلا إلى مآزق وانكسارات فكرية . هل تعزون أسباب هذا إلى إخفاقهم فى اختبار الفكر والمفهوم ، أو إلى مبالغتهم فى استعمال مناهج لم تثبت بعد قيمتها الفعلية (الفيلولوجيا والتاريخانية والمقارنتية ، إلخ) ، أو أخيرا إلى كونهم يحشرون أنفسهم وعالمهم التربوى والثقافى فى موضوع تأويلاتهم ؟

ـ ج بيرك : كل تلك العوامل واردة ، وإن بشكل متفاوت فى الدرجة ، لكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما أكدت سابقا ، يمكنني القول بأن كثيرا من الباحثين ، لكونهم أهملوا المسك بالشمولي عبر الخصوصي ، انساقوا وراء النزعة الغرائبية -exotisme أو على العكس . وراء توجه احتوائي مسطح . وأخيرا ، فإنهم عموما قد تجاهلوا أن كل علم إنساني ، وإن لم يتمخض عن الاهتمام بالحاضر ، يتأدى بالضرورة إلى صيرورة المجتمعات . إنه من الأكيد حقا أن الاستشراق الكلاسيكي ، إلى حد جيلي ، قد تجاهل كثيرا حق المجتمعات الشرقية في الحداثة . ولهذا السبب بالذات بقيت طويلا أعتبر نفسي لا كمستشرق بل كعالم اجتماع ومؤرخ .

اليوم ـ إن تركنا جانبا الأبحاث الأنثربولوجية الوظيفية والمنوغرافيات التجريبية التجزيئية ، وكذلك دراسات خبراء الذهب الأسود والستراتيجيا ـ ألا تلاحظون أن الاستشراق يظهر كتركة للماضي القريب أكثر من كونه مشروعا حيا ، يأخذ على عاتقه هذه التركة ويطورها . أو بعبارات أخرى ، ألا ترون أن الاستشراق ، مع أعلام القرن التاسع عشر والعقود الستة أو السبعة الأولى لهذا القرن ، قد أعطى أحسن ما عنده ، وأن استشراقا جديدا ـ لأسباب تاريخية معلومة ـ لا يمكنه ، حاليا أو في المستقبل المنظور ، أن يكتسي قوة سلفه أو يضاهي فعاليته وإشعاعه ؟

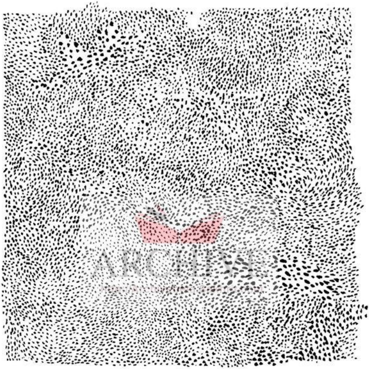
ـ ج بيرك :هل يعتقد الباحثون العرب أنفسهم بأن مجتمعاتهم تعرف ذاتها جيدا ؟ هل يرون أن أي مجتمع تسنى له يوما أن يملأ خزاناته معرفةً أو ينال منها حتى التخم ، وأعني المعرفة وكذلك المبادلات المعرفية مع الجيران ؟

إن الاستشراق اليوم (إذا أصررنا على الاحتفاظ بالاسم) ، هو جناح من العلوم الاجتماعية والانسانية ، جناح يساهم فيه ، بعدد متكاثر ، أبناء المجتمعات المعنية ، والذين تستوجب مصلحتهم ، فيما أرى ، ألا يحرموا أبدا الحوار مع الآخر .

سؤالي يتعلق بالاستشراق في حد ذاته ، وبالأساس بمستقبله : أي هل يبعثكم هذا المستقبل على الثقة بخصوص ظهور وجوه كبيرة جديدة ، بإمكانها أن تنافس علما وإشعاعا المعلمين الذين نعرفهم وتنتمون إلى زمرتهم ؟

ـ ج بيرك : المغامرات الفكرية الكبرى إلى زمن قريب كانت تمثل انتقالا زمن حضارة إلى أخرى ومخاطر متخطاة وطاقات إنسانية زاخرة بالطعم الوجودي الذي تفرزه صعوبتها أو ندرتها . وإننا نتجه ، على ما يبدو ، إلى أشكال من التعلم المخبري حيث سيحل إلى حد ما تقدمُ الاستهلاك العالمي وأهمية التكنولوجيا المطّردة محل المغامرات والمجازفات الفردية سيوجد دوما مخترعون ومكتشفون إلا أنهم سينصهرون أكثر فأكثر في نمط الباحث ـ العضو والمنقب ـ المكلف . وهذا التحول قد حدث فعلا في العلوم الدقيقة وهو بصدد الحصول في الإنسانيات أما العلوم التي تفترض معرفة اللغات الصعبة وممارستها فستكون الأكثر مقاومة للدخول في سيرورة ذلك التحول ، غير أن التطور سينتهي إلى إخضاعها هي أيضا . طبعا سيوجد دوما علماء يغارون على أصالتهم وامتيازاتهم ، إلا أنهم سيضاهون صورة رب العمل المهيمن على مساعديه وفريقه وآلياته . أما أنا ، فسأسعد إن شاء الله بالاختفاء قبل استحكام تلك الحقبة المنتصرة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بين الإبداع المجرد والرؤية التالية

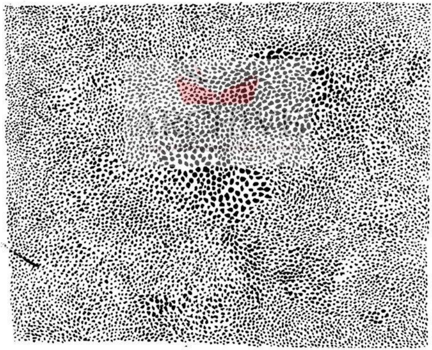
آدم حنين .. بدر الديب

ARCHIVE

هذه تجربة فريدة فى ممارسة الفن تمتزج فيها القيم الشكلية التى تعرفها العين ويقررها تاريخ الفن ، مع الممارسة التكنيكية للتعبير والصبر عليه ، وأخيرا أو أولا الوقع الحى الطبيعى للبدن وهو يريد أن يعبر وأن يعرف .

يقول علماء النفس (وخاصة بياجيه) إن الطفل يعرف وتنمو قدراته العقلية عن طريق تمثل الواقع وتحويله إلى حركات يصنعها البدن . وقد يكون لهذا معنى صعبا أو معقدا ولكنا نستطيع أن ندركه ونحن نرى الطفل يحمل ذراعيه فى مشابهة لجناح الطائر ، ويقلد بجسمه كل ظواهر الطبيعة حتى سريان الماء ، وهذا فى الحقيقة هو الطريق لظهور الفن بالنسبة للإنسان سواء كان الرقص أو الموسيقى أو الفن التشكيلى . وقد يكون الفن التشكيلى هو المتأخر فى سلسلة الظهور بعد الرقص والموسيقى لأنه عن طريق المحاكاة ينقل التجربة المقررة النجاح ويسيطر على الواقع بمحاكاته . ولكن هذه المحاكاة تظل شيئا آخر غير مجرد الانعكاس للواقع لأنها تتضمن داخلها المعرفة والقيمة . وقد يحتاج هذا الكلام إلى شرح لأنه فى الحقيقة تاريخ وقيمة ووظيفة الفن ولكننا يجب أن نضعه فى نفوسنا ونحن ننظر إلى هذه اللوحات المصاحبة لهذه الكلمات .

وكلمة « مصاحبة » هى الكلمة التى استخدمها الفنان فى هذه الليلة التى سمح لى فيها أن أنظر فى تلك المجموعة من اللوحات وأن أفكر معه كيف نقدمها للناظر ولعين الجمهور العام . وكان السؤال هل يمكن أن يصاحبها



نص مكتوب جاهز قديم أو حديث وكان إعتراضى أن هذا سيجعل من اللوحات تابعا للنص يحاول أن يصوره وهى ليست كذلك على الإطلاق .. فاللوحات لا تصور ولا تعبر عن شىء ولكنها مثل كل فن كبير توجد بنفسها وتقوم بذاتها وقد لا تحتاج إلا إلى مثل هذه المقدمة « العرجاء » لتشرح بعض جوانبها أو لتعيش بعض مشاكلها ولتتعرف إذا استطاعت على المعرفة الكامنة فى داخلها .

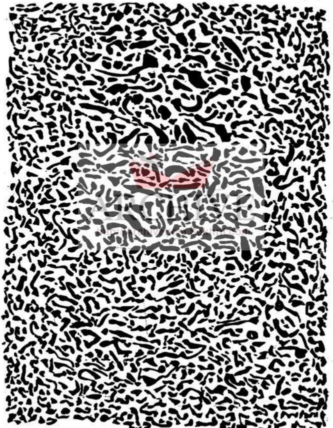
هذا كان رأيى — الذى احتمل وحدى مسئوليته — والذى عبرت عنه ذات ليلة فى مرسم الفنان فى باريس وأنا اطلع لأول مرة على هذه المجموعة الفريدة من اللوحات .

هذا إذن هو الفهم الأول لهذه المقدمة والمبرر أو السبب فى كتابتها .. ويمكن للناظر أن يتجاهلها إذا أراد وأن يعبرها كما أعتقد أنه سيفعل إلى اللوحات مباشرة ... فهذا ما أريد أن أفعله أنا أيضا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ● ●

هناك مبدآن أساسيان يجب أن نعيشهما وأن ندركهما قبل أن ننظر إلى هذه اللوحات . أما الأول فيتعلق بالكون الذى نعيشه وبانسانيتنا فيه . فالكون سواء وعينا ذلك أو لم نعه يقدم لنا توحدا فى الشكل أو فى الفورم isoformism بمعنى أن ظواهره فى تعقدها وفى جزئياتها وعلى رغم ما بها من اختلافات تميل إلى اتخاذ شكل موحد أو تكرار أشكال واحدة فيها الكثير من التشابه والتكرار .. وهذا نراه ونعرفه عندما ننظر إلى الحيوان والنبات والنجوم وخلايا الإنسان وكل كائن حى أو جامد . ما أكثر المشابهات فى الشكل بين الحجر وبين وجه الإنسان وبين أوراق الشجر عندما يسقط عليها الضوء وبين كل معمار يفكر فيه الإنسان وبين حركات وأوجه الحيوان والإنسان ومرة أخرى الحجر وما يحدث على الأرض عندما يسرى فيها الماء

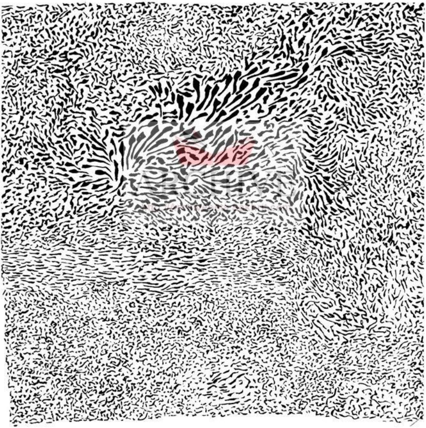


أو عندما تتحرك فيها الحشرات وما ترسمه الرياح فى رمل الصحراء .. كل هذا مشابه متشابة وكل هذا كان معروضا على العين لترى وتدرك اتجاه الشكل للتوحد والتشابه .

أما المبدأ الثانى فهو يتعلق بالبدن الإنسانى الحى وكيف يتنفس وكيف يجرى فيه الدم وكيف تتحرك أعضاؤه الداخلية لمواصلة الحياة ولمواجهة الواقع الخارجى .

فنحن نتنفس بحساب وفى وقع ، ويجرى الدم فى عروقنا بوقع وحساب . وظواهرنا داخل الجسم وخارجه لها قالب مصنوع من المسافات الزمانية والمكانية التى تتكرر بحساب وتصنع وقعا نطمئن إليه ونألفه ويميل جسدنا للعودة إليه دائما إذا اضطرب أو اختلف تحت ضغط أو تنوع الظروف الخارجية فى العالم المحيط بنا عن قرب أو بعد . ويصدق هذا على الجسم البشرى سواء كنا نتحدث أو نحسب التنفس أو تغير الدم أو كنا نتحدث عن أثر الحرارة والبرودة والضغط فى الجو الخارجى أو إذا عبرنا هذا المجال إلى مجال الانعكاسات النفسية للضوء أو إذا خرجنا إلى حدود ما هو غامض غير محلول حلولا علمية كاملة مثل علاقتنا بالنجوم وحركاتها أو علاقتنا وعلاقة بدننا بظواهر طبيعية كبيرة مثل المد والجزر والليل والنهار وما فى جسدنا من ساعات منضبطة مرتبطة بهذه الظواهر . فالحق فى هذا كله أن لنا داخل جسمنا البشرى حركة خفية لها وقع يمكن التعرف عليه والخضوع أو الثورة عليه ولا تستريح حياتنا الداخلية والخارجية حتى يتحقق هذا الوقع فى انتظام وتكرر ويصبح قاعدة لحركاتنا إلى العالم الخارجى لمعرفته أو التمتع به أو الاندماج معه .

إن التعرف على هذين المبدأين واستقصاء أبعادهما هما المقدمة الحقيقية التى نملكها جميعا عن اللوحات .



فالتساؤل إذن عن اللحظة والإرادة التى تم فيها وبها صناعة اللوحات وإنجازها .

يجب أن نعرف أولا أن العدد المعروض هنا من هذه اللوحات هو عدد محدود بالنسبة لما تم منها ولما يملكه الفنان . واختياره لما اختار هو مسألة تالية على الإنجاز لا تستبعد شيئا مما تم ولكنها تعبر عن **رؤية تالية** لابد أن تتداخل فى تفسيرها عناصر كثيرة يتردد فيها تاريخ الفن وحياة الفنان الشخصية وقوالب الذوق والتذوق التى يعرفها أو يفترضها الفنان لدى المتلقى . وكل هذه العناصر متشابكة وغامضة لا يمكن حلها وافرادها بسهولة أو بشكل نهائى فى مثل هذه المقدمة .

وكم أتمنى لو يقرأ القارىء هذه الأسطر عن الرؤية **التالية** وما يدخل فيها ، فى شىء من الأناة والتفكير ليضع يده على سر من أسرار النقد وأسرار العمل الفنى التى هى على وضوحها وتكررها ، تظل غامضة غير محلولة ، فالحديث عن الفن وعن كل عمل فنى مفرد لا يمكن أن ينتهى أبدا . وليس هناك كلمة أخيرة عن الفن أو عن أى عمل فنى . فهو بحكم أنه وجود مستقل يحمل القيمة والمعرفة فى صلب وجوده ولا يمكن أن يستعاض عنه بالشرح والتفسير والتحليل فى حدود لا يتجاوزها إلا بأن تكرر نفسها وبأن تتناقلها الأفراد أو الأجيال مع تغييرات طفيفة أو كبيرة قد تفتح آفاقا جديدة أو مساحات إضافية للرؤية داخل العمل الفنى ، لكنها أبدا لا تنتهى من إجتيابه وتحديد حدوده أو مضامينه بصفة نهائية . وهذا السر المعروف لكل عارف محب متذوق للفن يضع عقبات وصعوبات مستحيلة على محاولة اختتام هذه المقدمة والانتهاء مما أريد أن أقوله فيها . ولكننا إذا بدأنا من هذا المعنى الذى سبق لى أن كررته فى كثير من الكتابات التى حاولتها فى الحديث عن الفن ، وأعنى به اعتباره وجودا موازيا للواقع مصنوعا من

المعرفة والقيمة ، يفسح مع ذلك مكانا لنوع من الحديث الذى لا يزعم الشرح أو التفسير والتحليل ولكنه يقدم عددا من الملاحظات التى يجمعها الناقد فى خبرته أو معرفته بالفنان وبعمليات الإبداع الجزئية للعمل الفنى كما حدثه عنها الفنان . وهذا ما قصدته بالسؤال عن اللحظة والإرادة التى تم فيها وبها صناعة هذه اللوحات وعلى الرغم من وعىّ بقلة ما جمعته من هذه الملاحظات ومن أنها بطبيعتها ما زالت مفتوحة للتساؤل ولسؤال الفنان وتجارب الفنانين الآخرين فإننى سأحاول أن أقدمها للقارىء الناظر تاركا له حرية التصرف بها وفيها وحرية الحكم على قيمتها .

قال لى الفنان إن صناعة هذه اللوحات التى قد تبلغ المائة قد تملكته عدة أشهر تكاد أن تبلغ العام الكامل . وأنه كان لا يستطيع أو يكاد لا يستطيع أن يتوقف عن متابعة العمل فيها وبداية واحدة عندما تتحقق هذه اللحظة السحرية التى ترسخ فى نفسة بأنه قد انتهى من واحدة وإن عليه اذا أراد المواصلة أن ينتقل إلى لوحة أخرى . ما هو هذا الشعور بالإنجاز والتمام فى واحدة وكيف نستطيع أن نعرفه أو أن نمسك به وهل هو حقيقة ظاهرة موضوعية أم هو مجرد حكم قيمى يتعرض لما تتعرض له أحكام القيمة من نقص وعدم اكتمال ؟ أنا لا أملك الإجابة على هذا السؤال ولا أظن أننى أستطيع أن أجد الإجابة عليه جاهزة عند أحد من المؤرخين أو النقاد أو المتذوقين .

قال لى الفنان أيضا أن الحركة المتكررة المتشابهة التى كانت فرشاته تضع بها النقط فى اللوحة وتضع اتجاهاتها إلى أعلى أو أسفل أو إلى اليمين أو اليسار كانت دائما حركات متواصلة لا تنقطع إلا كما ينقطع التنفس بعد الجهد لاسترجاع الأنفاس والبدء من جديد . فهل كان هناك شكل يحاكى من خلال الحركة ؟ طبعا لا . وهل كان هناك كم من الفكر أو الشعور يضغط على اليد لتستكمل التعبير عنه ، طبعا ، نعم . ولكن من الذى يستطيع أن يقيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الكم أو أن يحدده ؟ ! . ويبقى السؤال معلقا كيف استطاع الفنان أن ينتهى من عمله الذى نستطيع أن نرى فيه ما لانهاية له من الأشكال والحركات وما لانهاية له من الفكر والمشاعر ويستثير فينا ما لانهاية له من الذكريات والتذكر لمرئيات وأفكار ومشاعر ؟ !

وقد حاولت بجرأة فيها الكثير من القحة أن أسأل الفنان هل كان عنده ، فى الوعى أو اللاوعى ، ارتباط أو تعلق بمدارس الفن التشكيلى الذى عملت من خلال البقع أو التحليل للضوء أو لأى من فنون الصناعات اليدوية مثل الحفر أو الرسم بالتنقيط ... الخ . ولقد احتمل الفنان السؤال فى صمت وصبر ولم يجب . وقد لا أستطيع أن أجزم إذا كان هذا الصمت يعنى لا أم نعم ولكننى أستطيع أن أجزم أنه كان يرى السؤال غير ذى موضوع أو دلالة على عمله وأن العلاقات حتى إذا كانت قائمة هى جزء من العمل ومن الرؤية التالية للمتذوق بل — وقد يكون هذا صحيحا — وللفنان أيضا . فإذا حاولت أن أجيب على السؤال فإننى رغم ترددى وإحساسى بضخامة المعرفة المطلوبة للإجابة ، أستطيع أن أقول أن تاريخ الفن يصنع عالما من الموجودات تترابط بعلاقات كثيرة ولكنها بكل تكرارها لا تكرر نفسها ولا يحلّ الواحد منها محل الآخر . وأن العلاقات والمشابهات والتأثيرات هى جزء مرة أخرى من الرؤية التالية وليست من العمل نفسه . فتحليل الضوء موجود ، ولا شك ، فى اللوحات المرفقة وتذويب الشكل والموضوع جزء من تراث الفنان الحديث . ولكن هل يكفى هذا أو ينقلنا نقلة جديدة داخل العمل الجزئى الذى ننظر فيه .. أشك فى هذا كثيرا ..فالتأثيرات لا تنتهى لأنها تشمل الوجود كله فى الواقع والفن ودورها يحدده المتلقى أكثر مما يحدده الفنان .

ولكن .. ماذا عن اللون . إن اللوحات المطبوعة مع هذا الكلام لم تفقد كثيراً ، أو شيئاً على الأطلاق إلا — ربما — ما يتعلق بالورق الذى استخدمه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان ، من خصائصها الفنية . فاللوحات ليست ملونة والفنان لم يستخدم اللون . لقد استخدم أنواعا مختلفة عديدة من الفرش الدقيقة وإن كانت مختلفة فى عدد وسمك شعراتها . وقد استخدم أساسا نوعين من الحبر أو اللون وهما السيبيا (البنى الغامق) والأزرق الباهت (ولست أدرى ماذا يسميه الفنان بالضبط) . وقد سألته هل كنت تغير الحبر قاصداً .. قال لى لا .. لقد كنت أضطر إلى ذلك عندما يفرغ الجاهز عندى للعمل ولم ينته العمل أو الحالة التى كنت أعمل فيها .

وقد عاودت النظر المتكرر للوحات وكنت دائما أحس أن المسافات الغريبة المفاجئة والمتوقعة بين النقاط كانت تصنع درجات من اللون وكأنها لون أو كأنها مادة جديدة ترتبط بالتعبير وبالشكل الذى يتشكل دون أن يفصح عن نفسه تماما . وقد حاولت أكثر من مرة معاودة كتابة هذه الأسطر عن اللون فلم أصل إلى غير ماكتبت . هناك فى المسافات بين النقط فى اللوحات إشعار بطبيعة مادية كأنها لون أو لون محال إلى شكل وشعور ولكنه يظل مادة مستخلصة من الحبر المستعمل ومن الشكل الذى يتشكل من خلال الوقع الداخلى الذى التزم به الفنان .

●●●

هناك ما زالت ولا شك أسئلة كثيرة يمكن أن تثار عن اللوحات وإجابات جاهزة عندى وعند الفنان لم نصل بعد إلى التعبير عنها . ولكننى فى نهاية الحديث أود أن أقول أن اللوحات قد قدمت لى تجربة فريدة فى متابعة عملية الإبداع وهى تحدث وأن هذه العملية تتبدى للناظر المدقق فى تجرد خاص ، ولا أقول تجريدا بل تجردا . فهى تسجل عملية إبداع قد جردت من المحاكاة ومن التعبير الشخصى الذاتى أو الفكر المحدد المصاغ لتقدم أمام العين وجوداً مليئاً بالمعرفة والقيمة التى لا نستطيع أن نفرغ من تحديدها لإنها تتجدد باستمرار مع الرؤية التالية وبها .